LA DOMENICA LETTERARIA

Un Anno: nel Regno L. 5, Estero (Unione postale L. 8) — Direttore: F. MARTINI — Un numero Centesimi 10 — Arr[illegible] Centesimi 20

ANNO II. — NUM. 9 — ROMA — Direzione e Amministrazione via Due Macelli, 3 — ROMA — ROMA, 4 MARZO 1883

SOMMARIO

PIETRO GIORDANI

e due critici suoi (1)

....

UNO dei due, l'amico mio Felice Tribolati, è veramente, più che un critico, un ammiratore, uno dei fidi, com'egli stesso si chiama, al Dittatore letterario della prima metà del secolo.

L'egregio amico si duole che la fama del Giordani, *prima sì grande ed estesa, vada sempre più oscurandosi,* e che insieme ad essa *decrescano i gloriosi nomi del Niccolini, del Gioberti, del Guerrazzi e di quasi tutta la pleiade del rinnovamento civile italiano, salvo il Leopardi:* rispetto al quale sentenzia, che, *se si mantiene ammirato* (*più che studiato*), *ciò devesi attribuire piuttosto alla sua filosofia, che si accomoda meravigliosamente alla melanconia dei tempi, che alla sua straordinaria eccellenza di prosatore e di poeta.* Aggiunge che ricercare le cagioni della diminuita fama del Giordani *sarebbe lungo ed inutile:* ma poi subito dopo accenna coteste cagioni, dicendo che quelli che lo screditano come scrittore lo fanno o per ignoranza, o per odio alle opinioni filosofiche di lui.

Io non credo che, oggi com'oggi, il numero di questi ultimi sia molto grande ed abbia una influenza notevole nel poco credito in cui possono essere caduti gli scritti del Giordani; non lo credo, perchè il gruppo dei letterati toscani addetti alla società del Capponi, da cui partirono i primi colpi contro la fama dello scrittore piacentino, non ha più da quindici anni molta voce in capitolo. Gli egregi uomini, che ancora rimangono di quel gruppo, sono oramai ridotti a deplorare la trionfante empietà della letteratura contemporanea, a deplorarla con rassegnato dolore. La scuola dei manzoniani lombardi, di cui il gruppo toscano non è che una varietà, ha mostrato, è vero, anche negli ultimi tempi qualche velleità di spirito battagliero contro le scellerate dottrine della letteratura (come la chiamano) empia e beffarda; e del Giordani, che pure era pregiato assai dal Manzoni, ha sempre mostrato, è vero, di far poco stima, più che altro col non occuparsi di lui: ma, se, vogliamo esser giusti, i manzoniani in generale hanno sempre biasimato il Giordani più per le sue teoriche e pel suo modo di scrivere, che per le opinioni irreligiose.

Di questo è, credo, convinto anche il Tribolati, il cui pensiero circa la cagione principale della poca stima in cui è tenuto il Giordani mi par di capire che in fondo in fondo sia questo: oggi non si apprezza il Giordani grande e meraviglioso scrittore, perchè generalmente si scrive male e si loda chi scrive male.

....

Non nego cbe nel pensiero del Tribolati ci sia qualche cosa di vero, ma non posso convenire in tutte le altre cose ch'egli dice.

Per esempio, non mi pare che il Leopardi oggi sia più ammirato che studiato: ciò poteva essere vero venticinque o trent'anni fa; oggi mi par vero il contrario. Le ultime pubblicazioni di scritti leopardiani fatte dal Piergili dal Cugnoni e dal Viani, le discussioni a cui esse e i *Sette anni di sodalizio* han dato luogo, gli scritti del De Sanctis, dello Zumbini, del D'Ancona, del Mestica, dello Gnoli, del D'Ovidio, del Panzacchi, del Pieretti, del Razetti, del Posocco, del Ramondini e di tanti altri (nomino i primi che mi vengono in mente) mostrano, se non m'inganno, che il Leopardi studiato è: non dirò che sia studiato sempre bene, che tutto ciò che è stato scritto intorno a lui sieno cose belle, nuove, ammirabili. Anzi... Ma questo nella questione non c'entra.

Neanche mi par vero che la filosofia del Leopardi *si accomodi meravigliosamente alla melanconia dei tempi,* e che ciò sia la cagione per che egli sèguita ad essere ammirato. La melanconia, dico la verità, non mi pare la nota dominante nella vita e nella letteratura del tempo nostro: e quel po' di melanconia che c'è mi pare qualche cosa di molto diverso dalla cupa malinconia derivante dal nullismo e dal pessimismo della filosofia leopardiana. A giudicarne anche dalla letteratura, uno dei caratteri principali dell'età nostra è il sentimento della natura sostituito al sentimento religioso, è un ritorno al paganesimo illuminato e nobilitato dalla scienza.

Si ammira il Leopardi, perchè in fondo si sente, quasi nostro malgrado, il molto che c'è di vero nella sua filosofia, benchè non se ne accettino le disperate conclusioni; perchè, ammesso anche come il Tribolati crede, che non si apprezzi degnamente la straordinaria eccellenza del suo scrivere, si apprezza l'ingegno e si sente la singolarità e la infelicità dell'uomo. Quel fenomeno umano, che a sedici anni è dotto quanto un tedesco invecchiato negli studi di greco e di latino, che assetato d'amore e di gloria, ed escluso per le infermità del corpo da tutti i godimenti della vita, pone argomento quasi unico alla sua meditazione e a' suoi studi la infelicità sua e di tutti i viventi (si direbbe quasi ch'egli provi una specie d'amara consolazione a persuadersi che, s'egli è il più infelice degli uomini, tutti gli uomini sono però necessariamente infelici); che dai venti ai trentanove anni, quanti ne visse, contrastando quasi ogni giorno alla morte la sua miserabile esistenza, canta su quella infelicità una serie di variazioni elegiache nuove e meravigliose, gentili e terribili; che, dopo avere rigirati per ogni verso nel verso i suoi fantasmi dolorosi, e quasi non potendo più trarne fuori altre armonie, li congela in amari ragionamenti, che i più si affannano a confutare e condannare solamente perchè sono amari; quel fenomeno è qualche cosa di pietoso e di grande, che merita e meriterà sempre l'attenzione di tutti, che desta e desterà sempre ammirazione e pietà.

La malinconia del Leopardi è non tanto il prodotto della tendenza di un dato tempo (nel qual caso, passata cotesta tendenza, l'opera d'arte che n'è derivata verrebbe a perdere di pregio nella stima degli uomini), quanto il prodotto del particolare modo di essere e di sentire di un individuo, prodotto nella cui manifestazione artistica c'è qualche cosa che risponde al pensiero e al sentimento, più o meno forti, più o meno latenti, degli uomini di ogni tempo. Le qualità essenziali dell'ingegno e dell'opera letteraria del Leopardi sono meno contingenti, meno dipendenti dalle opinioni dalle tendenze e dai bisogni del tempo suo, che non quelle dell'ingegno e dell'opera del Giordani, del Niccolini, del Gioberti, del Guerrazzi, e di tutta (come dice il Tribolati) la pleiade del rinnovamento civile italiano; e perciò la fama di lui dura e durerà, credo, più grande che non quella di tutti gli altri.

....

Che la fama del Niccolini, del Gioberti e del Guerrazzi cominciasse dopo la loro morte a declinare, tanto che i loro scritti postumi, al contrario di quelli del Leopardi, venissero accolti molto freddamente dagl'Italiani, è un fatto che può riuscir doloroso a chi, affezionatosi a loro perchè nei loro libri imparò a pensare libera e grande la patria quando la patria era serva e divisa, crede di vedere in esso una specie d'ingratitudine; ma non perciò cotesto fatto cessa di essere naturale, e forse anche ragionevole.

Si capisce che avanti il 1859 l'*Arnaldo da Brescia,* l'*Assedio di Firenze* e il *Rinnovamento civile degl'Italiani* fossero libri avidamente cercati e letti dalla gioventù; e perciò appunto si capisce come quei libri scendano oggi di rado dai palchetti delle biblioteche, dove rimangono documenti nobilissimi della liberazione della patria. Quei libri non erano opere d'arte, erano qualche cosa di meglio; erano bombarde e cannoni contro gli stranieri e i tiranni accampati in Italia. Ora gli stranieri e i tiranni se ne son iti, le bombarde e i cannoni non è forse male lasciarli dormire in pace nelle armerie.

Può darsi che il poco consumo che oggi si fa delle opere di alcuni scrittori della così detta pleiade del rinnovamento civile italiano derivi da gusto dei lettori mutato, e che il gusto paia al mio amico Tribolati mutato in peggio: ma potrebbe anche darsi che non avessero poi tutti i torti gl'Italiani, i quali, volendo leggere delle opere d'arte, leggono, invece dell'*Assedio di Firenze* o dell'*Arnaldo da Brescia*, qualche cos'altro.

....

Quanto alla fama del Giordani, le cagioni perchè anch'essa venne diminuendo sono alquanto diverse e più complesse. Nè io credo, come il Tribolati, che il ricercarle sia inutile: anzi, salvo non si dica che tutta la letteratura è una vanità (e allora smettiamo tutti di scrivere), lo credo utilissimo.

A me, dico il vero, sarebbe piaciuto che l'amico mio, il quale ha molto studiato e conosce molto bene il Giordani, invece di una faconda lamentazione sulla poca stima che oggi si fa di lui (lamentazione che probabilmente commoverà pochi e non convertirà nessuno), invece di una calorosa esposizione dei molti e rari pregi della prosa giordaniana, e di un breve cenno di ciò che nel recente libro del signor Della Giovanna non gli piace, perchè non rispondente all'opinione ch'egli ha dello scrittore piacentino (esposizione e cenno che potranno piacere a chi pensa come lui, ma non persuadere chi pensa diversamente), avesse tracciato con pochi segni alla brava il ritratto intero del Giordani uomo e scrittore, accennando le ragioni dell'importanza dell'opera di lui e dell'autorità e della fama ch'egli ebbe, mostrandolo in relazione prima con la scuola del rinnovamento classico che faceva capo a lui e al Monti, poi con la società del Capponi e del Vieusseux, che, per una parte, mantenendosi fedele fino a un certo punto alla tradizione classica, si raccostava dall'altra alle dottrine letterarie e morali del Manzoni, e finalmente con la scuola romantica lombarda da esso Manzoni capitanata.

Ciò facendo, il Tribolati sarebbe stato naturalmente condotto a mostrare che non poca parte dell'autorità e della fama del Giordani scrittore venne dal Giordani uomo e cittadino: sarebbe stato condotto a giudicare le idee, le opinioni, le dottrine del Giordani in confronto con quelle degli altri uomini e delle altre scuole del tempo suo; e questo giudizio comparativo gli avrebbe spiegato qual parte della influenza esercitata da lui nelle lettere venisse, e per qual ragione, lentamente a cessare, quale perdurasse e perduri ancora; sarebbe stato condotto a scoprire le parti più difettose e più deboli del libro del Della Giovanna, e a dare di esso un giudizio più compiuto e più ragionato.

Rispondere a quelli che accusano il Giordani di non aver composto opere di lunga lena, e di non esserne capace, rispondere, come il Tribolati fa, con l'esempio di Gesù Cristo, di Demostene e di Cicerone, è cosa che approda a poco; che può parere, invece di un buon argomento, una frase, come dicono, a effetto. Gesù Cristo, benchè presciente e onnisciente, non si sarebbe, credo, immaginato mai che a un critico del secolo decimonono saltasse il ticchio d'imbrancare anche lui, o chi raccolse le sue parole, fra i prosatori, di paragonarlo al Giordani: e veramente i discorsi del Salvatore del mondo hanno importanza per ben altro, che per essere de' bei pezzi di prosa.

Anche, gli scritti del Giordani non si possono, secondo me, paragonare così senza altro alle orazioni di Demostene e di Cicerone. Generalmente parlando, in casi come questo i paragoni degli scrittori moderni cogli antichi non reggono; perchè una parte non piccola dell'importanza delle opere antiche sta appunto nel loro essere antiche. Se domani si scoprisse in un palimsesto una lettera di Cicerone, di cinque o sei righe, contenente una notizia sul mondo romano nuova per noi, o anche una semplice lettera di complimento, come quella famosa di due sole righe a Basilio « Tibi gratuor, mihi gaudeo, te amo, tua tueor; a te amari, et quid agas, quidque istic agatur, certior fieri volo », quella lettera sarebbe, e parrebbe, credo, anche al mio amico Tribolati, più importante di una qualunque delle più belle e più lunghe lettere del Giordani.

Calza assai meglio il paragone, che pure il Tribolati fa, col Courier: ma, fatta ragione del maggior pregio in che i Francesi tengono tutti i loro scrittori, a paragone di quello in che noi teniamo i nostri, la stima che gode oggi il Courier in Francia non credo sia molto superiore a quella che gode in Italia il Giordani.

Finchè il Tribolati intende di dire che la bellezza e importanza di uno scritto non va misurata soltanto dalla lunghezza, finchè dice che ci sono opuscoli di poche pagine che valgono meglio di opere molto voluminose, egli ha centomila ragioni: ma bene inteso che anche fra gli scritti di poca mole ce ne può essere di più pregio e di meno, e che a concepire ed eseguire una grande opera si richiede altra forza e vastità d'intelletto che a concepirne ed eseguirne una piccola.

L'*Elogio degli uccelli* e il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, presi ciascun da sè, valgono certamente più dell'*Elogio della Giorgi.* Quel tanto di forza intellettiva che basta a comporre un bel sonetto, non basta a comporre la *Divina Commedia.*

Anche bisogna, per esser giusti, riconoscere che le ragioni all'accusa di non aver composto opere di lunga lena le ha offerte ai critici il Giordani da sè, coll'avere ideato parecchie di quelle opere e non averne compiuta nessuna, coi lamenti continui, che fa nelle lettere, di non avere agio salute e libertà da scrivere tutto ciò che vorrebbe. E chi gli fa quell'accusa, mostra in fin dei conti d'avere tutt'altro che basso concetto di lui, poichè mostra di averlo creduto capace di opere maggiori di quelle che ci ha lasciato. Quanto a coloro che gli negano tale capacità, che da quello che uno scrittore in certe date condizioni ha fatto credono di poter misurare la forza ed estensione del suo intelletto, ed affermare quello che in altre condizioni avrebbe potuto o non potuto fare, io non so che cosa rispondere. Io non mi sento il coraggio di sollevarmi nella critica a tanto alte speculazioni: le lascio a chi ha ali più robuste delle mie, riserbandomi la facoltà di ammirare i voli; e anche di non ammirarli. E poi non mi piace fare i conti addosso alle persone, e chiamarle al *redde rationem:* lascio che i suoi conti ciascuno li aggiusti con la propria coscienza; e, invece di mettere a carico dell'ingegno di uno scrittore ciò ch'egli non ha fatto, mi contento di giudicare e apprezzare ciò che ha fatto. — Il Giordani ha usato il suo ingegno in pro della civiltà e degli studi? ha gittato fra gli uomini i suoi pensieri, perchè combattessero il male, perchè fossero seme di opere alte e generose? — Sì. — Mi basta, e non cerco altro.

Può avere avuto torto il Della Giovanna nell'affermare che il Giordani pone quasi sempre le qualità estrinseche dello scrivere al disopra delle intrinseche, argomentando ciò dalle poche correzioni, quasi sempre di parole e di frasi, che il Giordani fece a' suoi scritti nel ristamparli: ma il rispondere, come il Tribolati fa, che *anzi l'argomento*

(1) ILDEBRANDO DELLA GIOVANNA: *Pietro Giordani e la sua dittatura letteraria;* Milano, Dumolard, 1882.

FELICE TRIBOLATI: *Pietro Giordani* (articolo nel *Fanfulla della Domenica,* Anno IV, N. 53).

prova il contrario, provando la saldezza delle idee e i profondi convincimenti dell' autore, è cosa, mi permetta l'amico mio, che non prova niente, è una risposta che mi ricorda il dettato popolare: « Dove vai? Son cipolle. » Bisognava, secondo me, provare al Della Giovanna, o che quelle correzioni di parole e di frasi si riferivano non meno alle qualità intrinseche dello scrivere che alle estrinseche, o, non potendosi ciò, che alle qualità intrinseche il Giordani ci pensava e badava, non meno che alle estrinseche, nella prima composizione (come veramente fanno tutti i grandi scrittori,) così che poco o niente gli restava per questo rispetto da mutare o da aggiungere quando tornava sopra i suoi scritti.

Non è meglio persuadente l' altra risposta del Tribolati all' altra accusa che il Della Giovanna fa, o per meglio dire ripete, al Giordani; che cioè la sua prosa riesce oscura e pesante per la complicata struttura dei periodi, nei quali l'idea principale è soffocata dalle accessorie. « Anzi, risponde il Tribolati, egli ci appare piuttosto pittore coll' arte che ha di porre in somma evidenza l'idea principale, e per lo più convertendo le accessorie in immagini che la dipingono. » Fra uno che dice bianco, e uno che dice nero, come fa il povero lettore a giudicare chi ha ragione?

Io, per esempio, che sono stato e sono ammiratore del Giordani, e che certo non sottoscriverei le critiche del Della Giovanna così come egli le ha formulate, pure mi trovo questa volta più d'accordo con lui che con l'amico mio. Anche a me pare che quel difetto di aggruppare troppe idee secondarie intorno alla principale il Giordani l' abbia; e il Tribolati sa meglio di me che al Giordani stesso pareva d' averlo; sa meglio di me ch' egli ripetutamente si duole che il suo stile *con troppe idee minute affatichi l'attenzione*, che in lui *si senta e troppo si senta lo scrittore*, che alla sua prosa *manchi la limpidezza e trasparenza della prosa leopardiana*, che le *manchi semplicità, naturalezza, fluidità, varietà*; sa meglio di me, che, parlando del Manzoni, dice: « Egli, tutto al contrario di noi, che tanto ci gonfiamo per parere magniloquenti, pare che studi per appianarsi e parere semplice. »

Non dubito che il Tribolati abbia le sue buone ragioni di credere che il Giordani s'ingannasse giudicandosi così; ma ha fatto male a non dirle. Se le avesse dette, e mi avessero persuaso, sarei stato ben contento di convertirmi alla sua opinione, opinione che venticinque o trenta anni fa era veramente anche la mia.

....

Ma « in un articolo di giornale, scrive il Tribolati, non si può lungamente discutere; e noi abbiamo voluto soltanto annunziare il *Giordani e la sua dittatura letteraria*, accennando ai punti nei quali dissentiamo dal valente critico. » Permetta l'amico mio; s'egli ha voluto fare quel che ha fatto, e niente più, nessuno può negargliene il dritto; ma che in un articolo di giornale si può, o bene o male, discutere, glie ne do la prova io, discutendo: e discuto, perchè egli seguitando dice che ai fidi del Giordani *è gradita qualunque discussione, accetta anche la polemica sul grand' uomo*.

Permetta ancora: se in un articolo non si possono addurre le ragioni del proprio dissentire, che cosa importa e giova far noto quel dissenso? che cosa importa e giova scrivere l'articolo? Badi l'amico mio che il suo sistema potrebbe essere pericoloso, potrebbe dare occasione ai maligni di credere che quel *non si può discutere* sia una scusa per mascherare la debolezza della propria causa, sia una specie di frase rettorica che, tradotta in linguaggio proprio, non vuol significare altro che questo: io non sto a dire le mie ragioni, perchè non so che mi dire.

Il Tribolati, ch'è avvocato, sa meglio di me che con gli avversari le acutezze e le precauzioni non sono mai troppe.

Se il Martini permette (*), se crede cioè che i lettori della *Domenica Letteraria* non si secchino a queste discussioni, mi proverò a far io in altro numero quel ritratto del Giordani che avrebbe dovuto fare l'amico mio: e se mi verrà fatto male, i lettori se la piglino con lui, che avrebbe potuto farlo bene, e non volle.

G. Chiarini.

(*) Permetto sicuro!

F. M.

Romanticismo e romanzo sperimentale

....

A Giulio Salvadori.

Caro Salvadori,

Nel numero ultimo dello *Domenica letteraria* tu parli col tuo consueto acume di un libro recente intorno al romanticismo. Leggendo il tuo articolo io mi accordavo in gran parte coi tuoi apprezzamenti, quando mi imbattei nella chiusa inaspettata, che mi fece molto pensare e che ora mi ti fa scrivere questa lettera. Notata la parabola del romanticismo francese, tu dici: « Anche il romanzo sperimentale, per la materia come « per lo stile ultimo frutto del romanticismo, è vicino « a marcire. Se non rinasce dal suo sfacimento, sap- « piamo d'essere generosi concedendogli ancora dieci « anni di vita. » E nel principio dell'articolo seguente, dovuto alla penna d'un tuo buon amico, si ribadisce il chiodo e si afferma senz'altro che « il romanzo in Fran- « cia accenna a morire. »

Lasciamo ora da parte queste esequie cantate in coro nella *Domenica letteraria*. Se e quando e come un dato genere letterario possa o debba morire, nè tu, abbi pazienza, nè io possiamo dirlo. Nè io per mia parte sono fra quelli che nel romanzo sperimentale vedono le colonne d'Ercole dell'arte, o perchè si abituarono a considerarlo troppo e troppo da vicino, o perchè non hanno coltura abbastanza ampia da vedere e conoscere tutto quello che c'è di buono e di bello fuori di Francia e fuori del nuovo romanzo, o perchè l'esclusivismo è di certe nature nel tempo stesso la forza e il difetto. Lasciamo, ripeto, da parte la questione del puro apprezzamento soggettivo e parliamo invece un poco dell'idea che tu esprimi nel tuo periodo, della connessione cioè fra il romanticismo e il romanzo sperimentale.

Che cosa sia il romanticismo difficile il dirlo; ma lo si sente. Il Trezza, che ne ha un'idea larghissima, e a parer mio adeguata, lo designò in un luogo della *Critica moderna*, che cito a memoria: *la discontinuazione del pensiero e del sentimento in una più larga integrazione di forme*. Se le parole non sono del tutto esatte, il senso è questo. Per lui adunque il romanticismo non è fenomeno transitorio, sorto in Germania, o in Francia, o altrove; è un fatto letterario immanente, che si riconosce in tutte le letterature, anche nelle antiche. Ora, tale maniera di intendere il fatto potrà certo essere discutibile; ma un fondo di vero ci resta sempre, la tendenza del romanticismo ad allargare la percezione del vero, ed il predominio del soggetto-artista sull'obbietto-cosa o idea. Il progredire parallelo di queste due tendenze si manifesta appunto nelle vere e proprie estrinsecazioni romantiche dell'arte moderna, in quello che è detto da tutti (anche da quelli che non sanno che cosa si dicano) *romanticismo*. L'allargamento nella percezione del vero rende uggiosa, a lungo andare, la materia classica, che si riguarda come troppo circoscritta e fredda; il soggettivismo culmina, specie fra i tedeschi che sono popolo soggettivo per eccellenza, in quelle strane, bislacche, quasi incredibili fantasmagorie artistiche che lo Heine ha così bene ritratte e fustigate nell'*Ueber Deutschland*. Queste sono le esagerazioni della tendenza, che, come tutte le esagerazioni, non durano molto. Una nuova e grande potenza cresce e prospera col romanticismo, la critica; ed è alla critica, come spero di poter mostrare un giorno, che si deve in gran parte la sua caduta più precipitosa che rapida. Sparisce il fenomeno, ma le profonde ragioni che l'hanno motivato restano. Quindi il richiamare alla classicità pura gli uomini del secolo XIX mi è sembrata ognora una idea bizzarra e storta, perchè il succedersi delle forme letterarie è, in piccolo, rispetto agli spiriti, quello che è in grande rispetto all'orbe terraqueo il succedersi delle epoche geologiche: sparisce uno stato qualsiasi dell'essere alla superficie, ma in fondo resta lo strato, ed ha la sua grande importanza.

Il romanzo sperimentale si riconnette al romanticismo? Senza dubbio, per una necessità logica e psicologica, come tutte le forme letterarie che al romanticismo succedettero. Ma vi sono nel romanticismo dei rapporti genetici che lo colleghino al romanzo sperimentale? Non credo assolutamente, e quindi l'opinione che tu accenni mi sembra non istia nè in cielo nè in terra. Dei due elementi da me distinti nel romanticismo, l'allargamento nella percezione del vero e la soggettività esagerata, il primo permane nella successiva forma letteraria, ma trasformato; il secondo si attenua. Il romanzo sperimentale, sulla cui meccanica ha scritto anche troppo lo Zola, rifriggendo infinite volte la stessa idea; il romanzo sperimentale tende ad eliminare il più possibile l' elemento soggettivo dall'arte: quindi è in antinomia perfetta con il romanticismo. Il romanzo sperimentale non riconosce limiti nella rappresentazione del vero, ma prende il vero dovunque e comunque, senza pensare a rapporti casuali di identità e di antitesi, ciò che forma la base della rappresentazione romantica. Quindi il romanzo sperimentale (come almeno dovrebbe essere) è per la *materia* disforme dal romanticismo. Lo è anche per *forma*, anche per lo *stile*? Oh qui, mio caro, io non ho bisogno di addurre delle ragioni a te, uomo di gusto. Rileggi, a mente calma, qualche pagina di Flaubert e dimmi poi quale autore della scuola romantica abbia con lui dei punti di contatto. Nel romanticismo lo stile traveste il pensiero o nel miglior caso lo veste; nel romanzo sperimentale lo informa. Là è uno specchio, qui un vetro.

Vedi dunque che il romanzo sperimentale, sia esso o no *vicino a marcire*, come tu dici, non ha col romanticismo se non quella relazione che suole aver sempre una forma letteraria successiva con una precedente. Che se altri reconditi rapporti a te avvenisse di ravvisarvi, ti sarei oltremodo grato, ed i lettori, credo, con me, se me ne facessi accorto.

Torino 14 febbraio 1883.

Tuo

Rodolfo Renier.

L' ESPOSIZIONE

....

II.



Non voglio crear disinganni; e, per evitarli, dichiaro che io non fo la *rassegna dell' Esposizione*, non fo cioè quella rassegna minuta, individuale che o è un catalogo commentato, o un album di inni. Io esprimo la mia impressione sintetica e la esprimo senz' altra prosunzione che questa: di chiamare crudamente e senza circonlocuzioni bianco il bianco e nero il nero.

Cominciai, domenica passata, dal dire la impressione che ho avuta dall'edificio, dall'abbondanza di fondi di magazzino, dai vicinati eterogenei, e dal nessun isolamento di ciò che è nato fatto per rimaner solo, qual'è per dirne il principale esempio, quella mastodontea tela del Matejko, più documento da archivio che opera d' arte, dove al barbaglio delle costumanze sfoggiate, delle armature, dei velluti, degli ermellini, degli sciamiti, delle gemme, dei floridi volti, delle spalle tornite e della pletora epidemica di tutto un popolo, si aggiunge la pletora del colore vivo, acceso, rosso, che dà a tutta la scêna una monotonia schiamazzante e dissuade dall'osservare la bravura del disegno e la vibrata modellazione di qualche figura.

Seguirò oggi a dire ancora le impressioni mie su l' ordinamento, nel quale due sole buone intenzioni ho notato, rimaste allo stato embrionale: la mostra retrospettiva e il posto appariscente dato a quelli che sono o presumevano di apparire i capolavori della Esposizione. Parlo oggi della pittura soltanto.

La mostra retrospettiva è troppo larga ed è troppo ristretta.

Ottima l' intenzione di porre là una pietra di paragone, per la quale si potesse dire se e quanto la pittura abbia progredito. Esempio: basta guardare il quadro dello Zona e quello dell'Ussi per accorgersi che l' opera del Matejko, esageratrice dell' arte veneziana e ispirata forse dall'entrata di Carlo V in Anversa del Mackart, sia un regresso. Ottima dunque l' intenzione. Ma è troppo il volerci richiamare alla mente anche le pitture accademiche d' un' epoca artistica che, per la rapidità dei progressi fatti nell'ultimo trentennio, è già un monumento di atavismo. Ed è troppo poco il ricordarci qualche lavoro dell'Ussi, del Maccari, del Cremona, del Celentano, del Busi, dello Zona, di Domenico Induno, di qualche altro, se ci si vuol porre in condizioni da giudicare per via di paragone immediato, come si fa pei diamanti, se la pittura di oggi sia e di quanto superiore a quella. Poichè la buona idea era venuta, poichè si trattava di una esposizione internazionale, a Roma, e della prima esposizione in Roma, avrei desiderato vedere un organismo, non un aborto. E sarebbe stato organismo, se tutte le opere d'arte più celebrate, fatte dal 1860 al 1864, vivi o morti che ne sieno gli autori, fossero state qui adunate, onde chiaro si potesse vedere se e quanto in un ventennio la pittura abbia progredito. Ricercare e ottenere queste opere, d'arte non avrebbe dovuto essere difficile quando si potean chiedere in nome dell' eterna Roma.

Ed anche l'altra buona idea è rimasta in embrione, ma in ciò la commissione ordinatrice non ha colpa alcuna: quella dei capolavori. Forse se in una sala fossero state messe insieme le opere eccellenti di questa esposizione, le tele del Michetti, del Ferrari, del Nono, del Tadema, della Bonheur, del Cammarano, del Dall'Oca, del Faccioli, del Favretto, forse anche quelle del Loiacono, del Carcano, del Delleani, di Vincenzo Volpe, di Bartolomeo Bezzi, del Miola, del Ciardi, del De Albertis, forse di altri due o tre, il visitatore della Esposizione qui avrebbe potuto venire a rinfrancarsi, e qui avrebbe avuto ristoro: la critica avrebbe trovato in una sola stanza riuniti coloro che meritano l'attenzione sua: queste opere che eccellono fra le altre si sarebbero mutuamente giovate della loro vicinanza, dove ora invece sono o esageratamente messe in rilievo o infette dal contatto con la folla: e l'opinione pubblica, non avendo il giudizio confuso da questa farragine di opere mediocri o cattive e vedendo una ventina di tele degne di seria osservazione, avrebbe più facilmente e più fortemente detto che l'Esposizione di Roma merita d' essere veduta. Ma, ripeto, questo non si potea pretendere dal giurì di accettazione e di collocamento delle opere, chè, se quella scelta con quel criterio fosse stata fatta, gli esclusi dalla regina delle sale avrebbero così flagellati i membri del giurì da dare a tutti i ventitrè la medesima espressione di corpo affranto e di anima desolata che si vede nell' *Ecce homo* di Vincenzo Vela. Il giurì ha fatto quel che ha potuto: ha messo su le otto facce che spezzano i raggi dell'ottagono centrale, gli otto quadri che affermano essi stessi, con la dimensione loro, d'essere fatti con pretensione. E sono la *Via dolorosa* di Giuseppe Ferrari, la *Battaglia di San Martino* di Michele Cammarano, il *Voto* di Francesco Paolo Michetti, degni tutti e tre di eccellere pel posto, come sono fra gli eccellenti per merito, e poi un quadro di Valerico Laccetti *(Christus imperat)* di composizione coreografica, una tela di Pietro Aldi illuminata a luce elettrica, e tre altri lavori, che si raccomandano per le dimensioni, di Pietro Vanni, Cesare Tallone e Arturo Calosci.

E a questo proposito, poichè la smania dell'imitazione è provata grandissima, e quindi rischiamo di avere nella prossima esposizione una invasione di quadri colossali, non sarà inopportuno rammentare che, per fare un' opera d' arte possente e perfetta, nè è necessaria la pretensione del soggetto, nè la grandezza delle dimensioni. Il Morelli fu a Torino più ammirato nel monaco (*Vexilla regis*) che nelle *Tentazioni di Sant'Antonio*. O, se pur si voglia giudicare l'opera d'arte col listino commerciale, vero è che le *Luminarie di Nerone* del Siemiradzki, o la gigantesca *Entrata di Carlo V* del Mackart, fecero guadagnare le centomila lire ai loro autori; ma è anche vero che il piccolo *Friedland* del Meissonnier fu pagato trecentoventicinquemila lire, e la piccola *Ritirata da Mosca* vale certamente più, in commercio, che l' *Entrata di Carlo V*. La condensazione del grande soggetto nella piccola tela parve a tutti un progresso necessario della pittura nei nuovi tempi, *nei quali manca il luogo dove porre i quadri colossali*. Il ritorno alla grandezza delle dimensioni non mi pare esempio da imitare.

Ma questa non è stata che una parentesi; e torno all' ordinamento della mostra per dire che, oltre quello imposto dalle dimensioni e dalla luce, nessun altro criterio di collocamento ho potuto scorgere che avesse fatto aggruppare certi quadri a certi altri e allontanare alcuni da alcuni.

Ciò ch' io dico, non è rivolto solo a questa Esposizione; ma a quasi tutte. Pure lo dico, perchè non mi pare ragion sufficiente a continuare a far male l' essersi sempre fatto così. Lo dico, perchè credo che, fino a quando le Esposizioni non saranno ordinate con criterio logico il quale consigli e qualche isolamento e certi aggruppamenti e certi allontanamenti, esse nè saranno utili all' arte, nè serviranno a educare il gusto del piccolo pubblico che oggi chiacchiera d' arte, nè creeranno un gran pubblico del quale l'arte ha bisogno. Saranno un mercato di quadri chiedenti un compratore: e null'altro.

Or qual'è il criterio logico che presiede all' ordinamento, come delle altre, così di questa esposizione?

Non il nazionale, nè il regionale, poichè sono insieme commisti stranieri e italiani, e, di questi, napoletani e veneti e toscani e romani e lombardi e piemontesi.

Nè si è seguito un criterio di *soggetti*, mettendo, per esempio, i quadri storici insieme, e poi insieme quelli di paese, e poi quelli di genere, e poi i ritratti, e via via. Pure, dove si tolga l' intenzione che è nel soggetto, certi quadri perdono un tanto per cento, talvolta il 99, del loro valore. Non citerò ad esempio la battaglia di Pedro Leon Carmona che sovrabbonda di vita, come di luce e di rosso, sovratutto di rosso; ma citerò tre quadri di soggetto politico: *la Nichilista* di Paolo Merwart da Marianowa (Russia), il *Dulce pro patria mori* di Saverio Altamura, *la Palestro a Lissa* di Erulo Eruli. Alla nichilista si può osservare che ha il seno già affetto di cianosi, prima che il boia la ammazzasse, e che, invece di portare una camicia di tela, porta una camicia di calce; – a Saverio Altamura, pur ammirando la sua gamma tranquilla e il disegno corretto, può dirsi che quel Nazareno mandato da lui a Parigi valeva artisticamente assai più di questo campo di battaglia; – e all'Eruli troppe cose la critica tecnica potrebbe dire. E pure, se io fossi ministro di marina, comprerei questo quadro dell'Eruli che mi fa correre un brivido per le ossa; e, s'io fossi membro del governo, non la-

scerei là il quadro dell'Altamura; e, se fossi un radicale, farei qualunque sacrificio pur di avere nel mio salotto quella nichilista, – perchè... perchè l'arte che è scopo a sè stessa per gli artisti e per chi la adora, è anche un mezzo possente di educazione; e quell'esempio dipinto, della *Palestro* che salta in aria, benchè non sia pittoricamente un quadro eccellente, vale in una caserma quanto tre anni di regolamento di disciplina. Or questa categoria di quadri, che bisogna guardare più che con l'occhio dell'artista con l'occhio del sociologo o dell'uomo politico, io non li vorrei insieme agli altri, poichè o la compagnia degli altri li ecclissa troppo, o essi distraggono la mente dall'altro ordine di sentimenti nel quale dev'essere per comprendere e giudicare le opere d'arte.

Ma non solo questo criterio è mancato all'ordinamento delle opere d'arte nella mostra. Spesso è mancato anche il criterio del colore che, in artisti, dovrebb'essere il più naturale.

Forse sbaglio, ma io credo che i quadri di paese, messi insieme e disposti con vicinanza di elementi omogenei; si commenterebbero a vicenda, e l'uno farebbe la critica dell'altro: critica giusta, *inter pares*, fra omogenei, però che la graduatoria delle opere d'arte è come l'addizione, nella quale non si può fare la somma se i fattori sono eterogenei. Il giudizio, per esempio, sul quadro di Francesco Lojacono, che è indubitatamente il più bello e luminoso di quanti egli ne abbia fatti sinora, sarebbe più facile e più esatto, se esso, invece di stare di faccia alle tele del Favretto e accanto a quelle del Dall'Oca, avesse a lato la *Colezione del pescatore* di Alfonso Moutte da Marsiglia: un quadro della medesima intonazione azzurra, che ha eguali pretensioni di luce diffusa, ma che ha pantanosa la riva e cretacea l'acqua del mare: debolezza che vuol parere sprezzatura.

E, se dall'azzurro passo al verde, pur non volendo ripicchiare sul miserrimo posto dato ai quadri di Federico Cortese, chiaro e pregiato artista appartenente a una generazione alla quale i figliuoli debbono reverenza, nè volendo notare che a questa sconvenienza fa riscontro la deferenza soverchia avuta pel Siemiradzki, di cui io ho in grandissimo pregio l'ingegno artistico ma non pel soffitto mandato a questa Esposizione, al quale, per verità, poichè il soggetto è lo stesso, io preferisco di molto l'*Excelsior* del coreografo Manzotti, – pur non volendo, dunque, ripicchiare su quell'argomento, dirò, che, forse è un'idea strana la mia, questi quadri *verdi*, questi quadri di campagna verdeggiante, stonano, stonano orribilmente e sono sovranamente antipatici, se non istanno o soli o presso elementi omogenei. Se i quadri di Federico Cortese che stanno a piè del Siemiradzki e quelli di Achille Vertunni che sono nella sala 15ª e quelli, nella stessa sala, di Giovanni Battista, e quelli non senza pregio di Edoardo Cortese e di Eugenio Gignous che son nella 7ª, e quelli di Serafino Tivoli e di Giuseppe Chiarolanza che son nell'ottava, e quelli di Gaetano Mengotti, nella 14ª, di Carlo Giorni, nella 16ª, e di Luigi Ashton, nella 17ª, – se tutti questi quadri fossero messi insieme e senza compagnia eterogenea, io credo sarebbe possibile dare a ciascuno di essi quel giusto valore che, così come sono, non può essere esattamente dato.

Se l'Esposizione è un concorso di gloria, separate le schiere: ciascuno combatta col suo concorrente, non con altri che agogna ad altra meta. Darò il premio alla migliore marina, quando potrò averle tutte sotto il medesimo sguardo le diverse marine: quelle che paion di seta, di Eduardo Dalbono; quella del conte Giacinto Corsi, nella quale vorrei più solida la terra e più liquida l'acqua; quella del Biscarra che mi pare duretta; le chiare e tranquille del Lavezzari; la madreperlacea di Paolo Sala; e quelle che, se può farsi paragone esatto fra un'impressione che è presente agli occhi e la memoria di altre impressioni non più presenti, quelle, dicevo, che a me sono sembrate le più forti: del Ciardi e del Bezzi. Dei quali, mi si permetta questa digressione, il primo, il Ciardi, mi pare esageri i riflessi gialli della laguna veneta e dia tanta consistenza all'ombra d'una vela gialla da far parere cretaceo il mare; e l'altro, Bartolomeo Bezzi, che non ha attinta la sua ispirazione all'acqua marina, ma all'acqua dolce, meriterebbe una lode assai viva, s'ei fosse pari a sè stesso nella *Giornata d'autunno* ch'è nella 19ª sala. In un quadro, *Il mattino*, il Bezzi ha saputo trovare semitoni delicati, ritrarre finissimi grigi, dare vera e poetica l'impressione dell'ora, ispirare una calma che invita al raccoglimento, ottenere con semplici mezzi un forte effetto, mostrare una nota individuale che rivela bellissime qualità di artista; ma nelle altre due tele egli si ripete: è troppo pari a sè stesso; e in quella dove ha cercato di non ripetersi, pare non abbia voluto far altro che pulire i pennelli.

Or, se dall'artista dee richiedersi ch'ei non presuma tanto di sè da voler dare al pubblico anche i suoi aborti, gli si dee pur richiedere ch'ei non si ripeta: e fargli intendere, e vorrei mi intendesse anche il Favretto, che la pittura stereotipata in una sola nota, in un solo tono, in un solo metodo, non è arte, ma commercio. La pittura per l'artista è un termometro che sale o scende secondo ciò che dev'essere la temperatura del quadro: il pensiero...; e chi ripete sempre lo stesso pensiero, se meritò lauro e incenso la prima volta, poi, nelle successive edizioni, non può meritare, riproduttore di sè stesso, che il denaro solito a darsi per ottenere una riproduzione.

E con ciò ho detta l'impressione che ho avuta dall'ordinamento di questa esposizione. E, se v'ha chi trovi esagerato ciò che ho detto, io lo manderò in pena a guardare quel *Clemente VII che prega innanzi l'altare della beata Verdiana*, pena già sufficiente, ma che, per eccesso di ferocia, vorrò inasprire obbligandolo a notare che quel quadro anemico di Annibale Gatti sta accanto alla tela apopletica di Pedro Leon Carmona e di faccia al vaporoso Adolfo Ferragutti. E se il mio contradditore insistesse, lo pianterei a guardare poco discosto dall'equinoziale Dalbono la pittura polare di Francesco Netti che, per fare un brutto soggetto, la Corte d'Assise, ha fatto una collezione di brutte donne rappresentanti forse le pene minacciate ai delinquenti, di fronte alle quali i Reali Carabinieri raffigurati in due pupazzetti sono un amore ed una consolazione.

Rocco de Zerbi.

RIMEMBRANZE

....

ROSSINI.

O gloire, quel veuvage!
BÉRANGER.

Fu pochi mesi prima della sua morte che lo rividi a Passy. – Era tristo, avea il sentimento del suo prossimo fine; l'idea della morte lo atterriva; il vuoto della tomba gli facea orrore. – Questo sentimento di perdersi nel buio perpetuo, di cessare d'essere, lo aveva spesso assalito anche in giovinezza, quando era circondato da tutti gli splendori della sua gloria; e questo terrore gli aveva ispirato gli accordi flebili, religiosi a' quali talvolta si era lasciato andare. La preghiera del *Mosè* fu scritta in uno di quei momenti dolorosi.

Era tristo; e si appressò alla finestra dischiusa che guardava sul giardino. A un gran frassino, il quale viene indicato tuttora al pellegrino che va devoto a visitare quell'ultima dimora di un genio immortale, era appesa un'arpa eolia; il vento, gagliardo in quel dì, la sfiorava ruvidamente e ne traeva accordi strazianti, note paurose, voci indistinte che parea venissero da un altro mondo. Egli scrollò la testa e richiuse le imposte.

Studiavo con religiosa attenzione tutti quei moti. La presenza del genio ha qualche cosa che assorbe tutte le nostre facoltà. Avevo conosciuto Rossini a Bologna; lo incontravo allora quasi ogni giorno; era così allegro, vivace, celiava sempre; era così felice, felice non per gli agi e la gloria della quale sapeva valutare il giusto prezzo, ma pel sentimento della sua potenza; pel sentimento della forza dell'io magnanimo che in lui viveva. Dal mondo delle sue creazioni, non da quello degli uomini, egli attingeva la sua felicità; solo, in un'isola, creando, fra quelle creazioni egli sarebbe stato felice del pari.

Ed ora quella lucida stella stava per ispegnersi; quell'io potente che aveva divinato e composto così celesti accordi, stava per dileguarsi per sempre; e in ragione della perdita doveva essere il dolore; si rinunzia con indifferenza solo a quello che non è che di poco prezzo.

Raccoglievo tutte le parole che avevo udito da lui in altri giorni, e cercavo d'evocare quelle memorie: inutile sforzo; la tenebra scendeva intensa e velava già ognor più cupa il divino splendore.

Calunniato, come tutti i grandi, egli non avea risposto mai che colle opere alle accuse che gli erano mosse. Accusato che fosse muto in lui l'amor di patria, avea scritto il *Guglielmo Tell*; che non comprendesse la religione, avea scritto il *Mosè*; che ignorasse i dolci affetti del cuore e le soavi immagini della passione, avea scritto *La Donna del Lago*, *Matilde*, *Tancredi*; nè alcuno lo uguagliò mai nell'infinita grazia d'amore che seppe spargere ne' canti della *Gazza*, della *Cenerentola*, del *Barbiere*. Però, dissero, quei sentimenti erano fugaci, nè trovarono riscontro di pratiche applicazioni nella vita sua. Ma qui occorre una distinzione; altro è sentire, altro trovare ragione per tradurre in atto quel sentimento. Perchè questo segua è mestieri di circostanze che sono interamente indipendenti dagli affetti dello scrittore.

Questi pensieri mi si affollavano tumultuosamente nella testa veggendolo in quello stato di languore, e tutta rapidamente ritessevo fra di me quella vita gloriosa. Egli mi aveva parlato spesse volte di musica; era il suo tema favorito; e la grandezza della musica italiana celebrava sempre con entusiasmo giovanile; rammentava con amore Bellini; si commoveva pensando a Donizetti; confidava in Verdi per tenere alta la nostra bandiera quand'egli non sarebbe stato più. Venuti i successi del Meyerbeer se n'era per un momento impensierito, e le parole *Gli Ebrei ci cacciano dal tempio*, gli erano uscite dal labbro; e aveva allora pensato a scrivere una nuova opera, il *Sardanapalo*, soggetto renduto famoso da Byron, e il solo, diceva, che lo avesse tentato dopo il *Guglielmo Tell*. I nuovi capolavori di Verdi lo avevano poi rassicurato e gli avevan fatto abbandonare quell'idea.

Molti scrissero della vita di Rossini; giudicarono le sue opere; celebrarono i suoi trionfi. I biografi non veggono mai che un lato dello scrittore; lo ritraggono dalle sue manifestazioni; il lato intimo, chiuso, lo scrittore, cioè, dinanzi a sè stesso, non al cospetto degli uomini, sfugge loro; nondimeno esso è pur sempre il caratteristico più idoneo per giudicarlo.

Questo avvenne per Shakspeare, per Byron, per Goëthe; questo è avvenuto per Rossini. Tutti han conosciuto Rossini quale si mostrava fra gli uomini, gaio, leggero, cinico; indifferente a quanto seguiva intorno a lui; piegato a volger tutto in deriso; nessuno ha considerato che se quello fosse stato l'uomo vero, non avremmo i lavori de' quali ha divinamente arricchita l'arte.

Quante volte però in mezzo a quel riso traspariva un pensiero di mestizia; quante volte quell'occhio, da cui emanava un raggio così sfolgorante, si velava! Erano sentimenti fugaci che davano poi luogo alla consueta ilarità, sia; ma era l'uomo allora che rientrava in sè, e toccava a quelle cime dalle quali il contatto di esseri, tanto ad esso inferiori, lo aveva troppo allontanato.

Col sentimento della sua grandezza, egli avea voluto ispirarsi alla fede, onde credere che la potente intelligenza che in lui viveva sarebbe anche dopo la morte durata: il dubbio, prima, poi il convincimento che ciò non sarebbe seguito lo avevano profondamente amareggiato.

Questo sentimento crebbe col crescere degli anni; fugace e appena notato in giovinezza; intravveduto allora appena, si fe' gagliardo, profondo, quando la morte si appressò; fra gli uomini, dal contatto dei quali si sentiva impiccolito, l'uomo restava quello di prima, giocondo, scettico, mordace; solo, si accasciava; il pensiero dominante assumeva allora un impero assoluto; bella era, grande questa potenza creatrice, e fra poco la tomba avrà tutto ingoiato! Tale il pensiero, tale il dolore, che da nulla poteva essere placato!

L'artista vive fra le sue creazioni; si forma con esse un mondo ideale; questo mondo della creta non è per lui che un luogo di partenza per sollevarsi a quelle superne regioni; in quelle sfere di luce eterea, immortale, immacolata, trova soltanto requie la sua fantasia.

Questa lunga meditazione durava, e Rossini parea mi leggesse nell'anima quello che provavo. Sopraggiunse il medico, che veniva adesso a visitarlo due volte al giorno, e lo lasciai col tristo presagio (che poi si avverò) che quella era stata l'ultima volta che lo avevo veduto.

Sceso nel giardino incontrai la signora. Madama Pellissier, quali che potessero essere le bisbetichezze del suo carattere, nutriva una sincera venerazione per Rossini e lo attorniò sempre di cure affettuose. L'energia del di lei carattere, che i suoi lineamenti esprimevano così bene, (vedi a tal proposito il ritratto che ne fece Vernet nella sua *Giuditta*) si manifestò intera quando ebbe a superare i mille ostacoli che si frapposero al suo matrimonio con lui, per cui ella avrebbe pur dato cento volte la vita. A Bologna vi erano state perciò scene magnanime quanto dolorose, ma che sarebbe qui fuor di luogo di raccontare.

« Ebbene? » ella mi disse affisandomi tenacemente e con dolore.

Scrollai la testa.

« Nessuna speranza più? »

« Temo. »

« Torneremo in Italia? »

« Lo vorrei. »

« Ma lo avete trovato molto, molto mutato? »

« Purtroppo. »

Sospirò, mi strinse la mano, e con un moto convulso si slanciò su per le scale.

Pochi mesi dopo Rossini era morto, e Parigi si rovesciava sulla villa di Passy per andar a vedere il luogo dove la gloria, dopo la morte di Napoleone, aveva fatto la sua perdita maggiore.

C. Rusconi.

APPUNTI E NOTIZIE

......

✠ **George Sand** è sempre all'ordine del giorno. La *Nouvelle Revue* pubblica ultimamente un bel manipolo di lettere scritte da lei a Flaubert. Non per nulla le pubblica il giornale d'Edmond Adam: in una di quelle lettere è scritto: « Je ne serai pas seule; j'ai pour compagnon de voyage une charmante jeune femme de lettres, Juliette Lamber » Ad ogni modo, però, son lettere ammirabili per un abbandono senza passione, per una facilità viva e animata, che dimostrerebbero sempre più, se ce ne fosse bisogno, che mente e che anima avesse la grande scrittrice. Le date vanno dal 63 al 67; non v'era dunque da temere, a quell'età, che la Sand avvilupasse della sua gran fiamma quel *vieux bonhomme*, che cavò non si sa di dove nè come la materia torbida di Madama *Bovary*. Flaubert chiamava la Sand il suo *vecchio trovatore*; la Sand Flaubert, *caro vecchio*, o *vecchio del suo cuore*. Curiosa quest'amicizia più che fraterna fra quella donna tutt'anima, e quell'uomo che, a chi lo conoscesse solo per i suoi scritti, potrebbe parere tutto cervello: curiosa e bella. Non che qualche volta non si bisticciassero in fatto d'arte; ma da buoni amici, e quasi più ammirando che condannando le loro qualità d'ingegno tanto diverse. « Ne rien mettre de son coeur dans ce qu'on écrit? » dice la Sand nella prima lettera. « Je ne comprend pas du tout, oh! mais, du tout. Moi, il me semble qu'on ne peut pas y mettre autre chose. Est-ce qu'on peut séparer son esprit de son coeur? Est-ce que c'est quelque chose de différent? Est-ce que la sensation même peut se limiter? Est-ce que l'êtr peut se scinder? Enfin, ne pas se donner tout entier dans son oeuvre, me paraît aussi impossible que de pleurer avec autre chose que ses yeux et de penser avec autre chose que son cerveau. » Una curiosa questione anche trattavano fra loro i due vecchi; e certo era allora il tempo di trattarne; da giovani l'avrebbero risoluta praticamente. Flaubert diceva che per l'artista era necessario « se développer dans tous les sens ». La Sand sosteneva che per l'arte bisognava esser casti. « Le paysan qui fait, nuit et jour, une rude besogne avec la terre et avec sa femme » diceva lei, « n'est pas une nature puissante. Son cerveau est des plus faibles. » Ma......... su certe cose, specialmente dette dalla Sand, bisognerebbe vedere!

✠ **In Germania**, non pare sofistichino molto, sull'arte. Condannano Zola, come condannerebbero l'Aretino. Tre proprietari d'un gabinetto di lettura di Dresda sono stati condannati, giorni sono, a una multa per aver dato in prestito la *Nana* di Zola. A Grossehain, l'editore e lo stampatore d'una traduzione di *Nana* sono stati condannati anch'essi, a norma d'un articolo del codice penale, che punisce con una multa che può arrivare fino a 3000 marchi e il carcere fino a sei mesi chiunque avrà distribuito scritti o immagin oscene.

✠ È in vendita, a Berlino, il manoscritto autografo del **Buch der Lieder**. Vi si troverebbe, si dice, una poesia inedita.

✠ **Per noi.** – Nell'ultimo fascicolo del *Magazin für die Literatur des In-und Auslaudes* Paul Heyse pubblica una traduzione del **Sogno d'estate** di Giosuè Cardueci, condotto con la bravura che oramai tutti gl'Ialiani cólti conoscono in questo nobile amico dell'Italia.

✠ Il visconte Enrico Delaborde compie nell'*Art*, il suo studio dei **Successori del Mantegna**, parlando di Jacopo de Barbaris, Giovanni Antonio da Brescia e Zoan Andrea.

✠ Nell'ultimo fascicolo *Iahr bü cher für classichen Philologie del Flecheisen* l'illustre Prof. Otto Meltzer fa una lunga e assai favorevole recensione del libro del Prof. Ettore Pais: **La Sardegna** *prima del dominio Romano*, che fu pure testè tradotta in tedesco dal Prof. Enrico di Rickenbach,

✠ **Da Noi.** – Sotto la direzione del prof. Comba di Firenze, del prof. Benvath di Bonn, e del prof Schmidt di Strasburgo verrà fuori una *Biblioteca della Riforma italiana*, e vi si pubblicheranno gli scritti dei riformati italiani del cinquecento.

IN BIBLIOTECA

....

PIETRO NAVARRINO OSSIA L'ASSEDIO DELLA CITTÀ DI AQUILA – poemetto di **Bernardino Valentini** – Aquila, B. Vecchioni, 1882 – pag. 87.

« Prima che la buia notte de' tempi venisse rischiarata dall'alba foriera dell'attuale ordine di cose la mia fantasia ridestandosi dal letargico sonno, contemplava i diruti merli del Castello di Ocre. Pareva che quelle antiche mura erette dal feudalismo sur una altissima scheggiata rupe ragionassero del vagheggiato argomento, che io mi accinsi a trattare... » ecc.

Queste parole, che leggonsi nella prefazione al poemetto del signor Valentini, potrebbero fino a un certo punto far temere che il poeta abbia avuto per cooperatori i merli del castello dove Braccio rinchiuse Pier Navarrino, caduto prigione nel fatto d'armi glorioso del 20 maggio 1423; certo è che le ottave dell'Ariosto

abruzzese sono, diremo così, più dirute del castello d'Ocre:

> Privo di *questo ancor* dolce conforto,
> *Cosa* mi resterà che io sperar possa,
> Se non la tomba, ove vedran *di corto*
> *Discendere le mie povere ossa?*
> Figlia, col pianto almen ripeti è morto
> Il padre!... il padre tuo che nella fossa
> Cenere freddo si riposa *e tace*,
> Sperando in cielo ritrovar la pace!

Similitudini di questa specie:

> *Quasi* lione, *cui* l'acuta sanna
> Degli *infestanti* can *stizziti il* giugna,
> Furibondo alla turba che lo *affanna*
> Rivolto, cerca insanguinarsi l'ugna;
> *Tal* egli... ecc.

E di questi graziosi *passaggi di tempo*:

> Mentre un seguace d'Esculapio *cura*
> Peritoso di Braccio la ferita,
> E lieve lieve al cranio gli *misura*
> L'ottuso spillo con la man spedita,
> E col guardo e coi detti *rassicura*
> L'egro, a cui spera di protrar la vita,
> Andreasso al chirurgo il ferro *ha spinto*
> Con urto, e Braccio ne *rimase* estinto.

È impossibile, leggendo questo verso che chiude la Navarrineide valentiniana, non pensare, fremendo, al virgiliano *fugit indignata sub umbra!*

....

STRABONE – GEOGRAFIA DELL'ITALIA ANTICA – tradotta e corredata da una introduzione e note per uso delle scuole classiche da **G. Sottini** – Vol. I – Pisa, T. Nistri 1882 – pag. 185.

Nell'intento di rendere famigliare agli studiosi avviati a' corsi classici la lettura di Strabone, del quale il Ritter aveva tanta estimazione da spingerlo ad affermare che niuno tra i moderni aveva dato ancora una descrizione dell'Italia da poter contendere con quella del celebre geografo antico, il Sottini ha pensato di staccare dalla *Geografia Universale* di questo la parte che si riferisce alla patria nostra, conducendo la sua traduzione sul testo del Müller e del Dübner pubblicato dal Didot, e restringendo i commenti a illustrare la parte geografica del testo, in servizio dello insegnamento.

Il primo volume di questa opera, la quale riuscirà di grande utilità scolastica senza dubbio, è preceduto da una non breve introduzione su *gli antichi popoli d'Italia*, che fa testimonianza della competenza grande del traduttore, ma che, al pari della versione, non ci avrebbe perduto nulla a essere scritta con maggior purezza di lingua.

....

PUGLIA E PUGLIESI – risposta al prof. Raffaele Mariano, per **Niccolò Brunetti** – Napoli, L. Gargiulo, 1883 – pag. 93.

È una filippica bella e buona, per quanto scusabile in un bravo ed onesto pugliese il quale abbia da rispondere alla *prefazione* messa alla traduzione del recente mediocrissimo libro del Gregorovius da Raffaele Mariano.

Non è, tuttavia, un libello famoso; e però l'annunziamo.

....

Louis Dupin – L'INSTRUCTION ET L'ÉDUCATION DANS LE COLLÈGE – Milan, N. Battezzati, 1883 – pag. 39.

Il prof. Dupin è un grande avversario de' collegi, e non ha torto: contuttociò, « ce n'est pas une raison parce qu'il y a un mal de tuer le malade »: e l'autore ammette che il collegio « a sa raison d'exister pour abriter ces gens de la campagne, pour qui l'éducation libre, mais soignée, des enfants à la ville, coûterait trop chère; pour les orphelins, pour ces familles qui n'ont pas de bons exemples à donner à leurs enfants. » Fuori di questi casi, « c'est aux parents de prodiguer tous les soins à leurs enfants: s'ils trouvent lourde et difficile cette mission, qu'ils n'espèrent point de trouver une aide dans le collège. »

....

DEI SEPOLCRI, CARME DI UGO FOSCOLO, con discorso critico e commento del prof. **Francesco Trevisan** – Verona, H. F. Münster, 1883 – pag. 224 – seconda edizione.

Diamo l'indice di questa opera del professor Trevisan, la quale correrà per le mani di quanti sono ammiratori del Foscolo:

« Origine e ragion poetica del Carme. Discorso critico – Giunte alle note del Discorso – Testo del Carme *De' Sepolcri* e Commento – Francesco Filippi, e sua versione latina del Carme – Domenico Musone, e sua versione latina – Appendice bibliografica del Carme. Edizioni principali – Studi critici – Commenti – Versioni – Nouvelle réponse de M. Foscolo à M. Guillon. »

....

DELLA NATURA DELLE COSE, di TITO LUCREZIO CARO; trad. di **Francesco Deantonio** – Milano, fratelli Dumolard, 1883 – pag. 285.

Io credo che la migliore traduzione italiana dell'immortale poema scientifico di Lucrezio sia l'esposizione fattane da Gaetano Trezza. Le traduzioni, nel vero significato della parola, che ne tentarono il Marchetti e il Rapisardi, mi paiono, più che altro, esercitazioni poetiche; la prima, specialmente, che pure è da molti reputata anche oggidì la migliore.

Per comprendere e rendere degnamente questo mirabile sistema lucreziano, dove « in luogo del concetto di creazione tu hai quello di evoluzione, il senso critico del reale invece di teoriche astratte, l'interiore energia delle cose invece di atti liberi fuori di esse, l'immanenza della legge invece dell'accidente, il concetto di trasformazione in luogo delle specie stabili »; per intendere questo sistema degli atomi come lo intese Caro, il quale, « corretto dalle ipotesi, dagli errori e dal fantastico di certe parti, ti dà l'anticipazione profetica del mondo moderno, » bisogna avere, come Lucrezio, ridomandato alla scienza « che ci sciolga que' problemi i quali troppo in fretta lasciammo risolvere al sentimento, » bisogna essere scettici come lui, ma di quello scetticismo nel quale « si covi, quasi fiamma intima che frughi le ceneri, una fede profonda, la fede nella libertà dello spirito » – di quello spirito, onde l'Ideale è il « parto divino. »

Ora il modo di tradurre del prof. Deantonio svela a punto la poca o niuna coscienza ch'egli ha dello ideale filosofico del poeta romano: l'egregio uomo, se ancora vivesse, soscriverebbe senz'altro, ne son certo, questa frase curiosa che trovo in una lettera indirizzata alla vedova di lui dal ch. professore Brambilla: « Lucrezio vantaggia nella potenza inventiva tutti i poeti latini; *e quantunque siasi lasciato dominare* da una filosofia poco favorevole ai voli dell'immaginazione, pure ci mostrò come la magica parola del genio sappia vincere ogni difficoltà. »

Ancora, dice il prof. Brambilla che a questa versione del Deantonio « nessuno potrà negare esattezza d'interpretazione e facilità di versificazione: doti in un poema di simil genere principali. » Ammetto la seconda sentenza, del resto non ardua; non nego che molti versi del Deantonio sieno discreti; ma è qui tutto: e tra la versione del Marchetti, quella del Rapisardi e quella del Deantonio, l'edizione principe del Creech, per me, rimane, e rimarrà forse sempre la migliore...

....

Augusto Massoni – VERISMO CRISTIANO – (Estratto dalla *Rassegna Italiana*) – Roma, tip. Ed. Romana, 1883 – pag. 27.

....

MANUALE DI GIURISPRUDENZA SCOLASTICA VIGENTE SULLA ISTITUZIONE DE' R. DELEGATI SCOLASTICI, per **Vincenzo Toscano** – Castrovillari, tip. del *Calabrese*, 1883 – pag. 49.

....

Marco Monnier – NOVELLE NAPOLETANE – Milano' Treves, 1883 – pag. 273.

Traduzione abbastanza buona delle *Nouvelles Napolitaines* del Monnier – *Donna Grazia*, *Carmela*, *Miss Uragan*.

....

C. Lombroso – DUE TRIBUNI STUDIATI DA UN ALIENISTA – Roma, Sommaruga, 1883.

George Sand diceva al Flaubert che, quando scriveva, non era lei a scrivere, era l'AUTRE che la prendeva, la inondava tutta, e faceva correre un soffio tempestoso d'ispirazione per le corde tese dell'arpa; quando l'AUTRE mancava, le corde pendevano inerti. Il professor Lombroso aggiunga anche la grande novellatrice al numero dei mattoidi di genio: non ne potrebbe desiderare prova migliore di questa. Ora, George Sand o Coccapieller, l'istrumento può esser diverso, senza paragone diverso: ma la questione non è dell'istrumento, è del soffio. Qualche volta, anzi, esso può servire a sollevare dal fango, di quel fango dalla cui piena pregano che qualche dio pietoso ci salvi, il Carducci e il Lombroso: non importa; riscuote, attira, anima sempre.

E porta via. Così spiega il Lombroso la prima mossa che determina ordinariamente le rivoluzioni. A vincer la forza d'inerzia che tiene stretti gli uomini nel cerchio del passato, a fare uscire le pecore imbecilli dal chiuso, è necessario sempre uno di questi strani animali che si sentono correre per i nervi oltre l'ordinario il fremito del terremoto vicino. Non sono geni e non son matti; ma quelli che il Lombroso chiama mattoidi « che hanno ben più di costoro un'azione potente sulle plebi. Poichè la grandezza dei primi e la stranezza dei concetti dei secondi, negli uni e negli altri il contegno sdegnoso, fuor del comune, e la mancanza di tatto, destano diffidenza, ripulsione e ribrezzo: mentre codesti mattoidi essendo bizzarri ma non elevati nei concetti; anzi sovente più bassi del comune, son perciò più accessibili e accetti alle masse. » Così, egregiamente, il prof. Lombroso. E, ad acquistare verità così utili alla storia e alla vita è lecito qualche volta mettere accanto anche Cola di Rienzo e Coccapieller.

FERDINANDO MARTINI, *Direttore responsabile*.

Roma — Tipografia Fratelli Centenari.

LA DOMENICA LETTERARIA

Un Anno: nel Regno L. 5, Estero (Unione postale L. 8) — Direttore: F. MARTINI — Un numero Centesimi 10 — Arretrato Centesimi 20

ANNO II. — NUM. 10 — ROMA — Direzione e Amministrazione via Due Macelli, 3 — ROMA — ROMA, 11 MARZO 1883

SOMMARIO

MAURIZIO ROLLINAT

......

Per quindici giorni, dalla metà alla fine di novembre scorso, tutta Parigi letteraria si è occupata di questo nuovo poeta. Non nuovo affatto. Egli era l'idolo, il maestro - *le maître* - di un oscuro cenacolo letterario composto di falsi *bohêmes*, di scrittori falliti, di chiacchieroni d'arte, di vagabondi e di oziosi nella poesia. Quando una di queste piccole accademie si forma, questi spostati, questi sognatori inetti, questi letterati magniloquenti e impotenti, trovano subito un genio sconosciuto da poter adorare - e Parigi è piena di questi cenacoli stravaganti, vere orgie intellettuali che spossano le ultime forze di quegli ingegni mediocri. Sarah Bernhardt ha preso con due ditini della sua lunga e sottile mano il poeta ignoto e lo ha presentato al pubblico di Parigi, ai cronisti letterari, agli scrittori, agli editori, ai direttori di teatro. Immediamente il battesimo letterario è caduto sulla fronte del poeta in forma di articoli, di profili, di cronache, di indiscrezioni, di novellette.

Gli è che questo Rollinat si presta meravigliosamente all' *articolo*. Egli comincia dall'essere impiegato alle pompe funebri, il che gli dà subito un carattere di protagonista d' Hoffmann; poi ha il volto pallido, una criniera leonina foltissima, gli occhi neri e fatali, la bocca seria, pensosa -, e veste di nero e nel ritratto che ho qui innanzi è avvolto in una pelliccia nera. Poi egli improvvisa spesso le sue poesie, in un salotto tetro, coi lumi abbassati, tre o quattro astanti silenziosi e una donna magra, vestita di bianco, che suoni, in minore, una polacca malaticcia di Chopin. Poi egli siede al pianoforte e le sue poesie le canta, a mezza voce, sopra ritmi bizzarri, scotendo la grossa testa chiomata, ripetendo malinconicamente il ritornello musicale e poetico. Poi egli è nevrotico, come sono tutti un po', a Parigi, da Sarah Bernhardt a Barbey d' Aurevilly, da Luisa Michel a Sardou, da Cassagnac a Rochefort. Salvo che Rollinat è molto nevrotico; anzi il suo grosso volume di poesie, uscito dieci giorni fa, dall' editore Charpentier, è intitolato: *les névroses.*

Il contenuto di questa sua forma poetica è il fantastico, a ogni costo, e null'altro che il fantastico. Rollinat ha dovuto leggere e rileggere, sempre, Edgardo Poe, tanto sono forti in lui le influenze del grande scrittore americano. Ma il fantastico di Poe ha un tale carattere di lucidità, una costruzione così matematica, una evidenza così netta e così terribile talvolta, da rimanere una forma aristocratica e squisitamente sensibile dell' arte.

Quest' uomo mezzo pazzo, mezzo alcoolizzato, portava nelle sue mostruose concezioni una profondità d'analisi fredda, un lavorio tranquillo e impersonale, rigido, inflessibile. Era il sogno squadrato e misurato col compasso, il paradosso immenso dimostrato, l' impossibile che pareva realtà, l' incubo disegnato nei suoi contorni precisi, la follia diventata logica. Il più solido ragionatore non resiste alla prolungata lettura di Poe, tanto lo seduce, lo conquide l'efficacia assoluta, precisa di quel fantastico. Invece il fantastico di Rollinat, fabbricato su ricordi di Poe e di Hoffmann, è un vagabondaggio di sogni paurosi che lasciano glaciale il lettore, è una vecchia ridda di spettri troppo conosciuti, è l'incubo convenzionale o cercato troppo o assolutamente nebuloso. Il fantastico in poesia, come il paesaggio in pittura, è una forma altissima, accessibile solo alle nature più elette. Chi vi si arrischia senza queste acute, raffinate, tormentose qualità d' intelligenza, corre il grave pericolo di essere volgare. Così Rollinat. Immediatamente dopo l'imitazione di Poe, viene quella di Baudelaire - anzi, questa seconda molto più chiara, trattandosi di poeta e poeta. Come Baudelaire, Rollinat canta i cieli clorotici, le donne-serpenti, le apparizioni notturne, le vergini anemiche dalle labbra bianche, i paesaggi metallici e senz'aria. Egli ha come Baudelaire la passione piena di terrore pei gatti, egli ha come Baudelaire la passione voluttuosa pei profumi. Di Baudelaire egli imita la forma del periodo, il verso finale d'ogni poesia, il titolo, tanto che molti pezzi delle *Névroses* sembrano decalcati su quelli dei *Fleurs du mal.*

Ma le qualità simpatiche di Baudelaire, quella brevità quasi sdegnosa dell'artista che non vuole far dilagare la forza del pensiero nel flusso della parola, quella misura del colore e del sentimento, quella cesellatura della forma come un gioiello del Cellini mancano nel Rollinat. Quello che Baudelaire dice in quattordici versi, pieni di senso intimo nella scelta delle parole, quasi nella loro posizione, Rollinat lo allunga in quindici strofe, perdendo così ogni efficacia. La poesia *Réversibilité* di Baudelaire che comincia:

Ange plein de gaîté, connaissez-vous l'angoisse?

si sperde miserabilmente nell' *Introuvable* di Rollinat. È come un *motivo* saliente, concentrato e vivo, su cui uno scolaro esagera una quantità di variazioni insistenti salendo alle ottave acute, scendendo a quelle gravi, dando prima l' oppressione, poi la nausea all'uditorio. La fierezza di Baudelaire che consisteva nel non concedere nulla alla rettorica, nulla all'effetto teatrale, nulla al pubblico, scompare in Rollinat. Egli si preoccupa del lettore, teme che egli non comprenda bene, ritorna su quello che ha detto, lo spiega, lo infiora - e giù i trilli, le appoggiature, gli allargamenti sul motivo conosciuto. L'opera di Baudelaire ha questa impronta quasi selvaggia del poeta che scrive per i pochi e del resto non si cura: è un' opera orgogliosa ed aspra, piena di ostinazione muta nei suoi errori, piena di fermezza nei suoi pregi. Invece l'opera di Rollinat è molliccia, molto facile, indulgente alla sciocchezza dei lettori, piena di concessioni borghesi.

Poi, in questo grosso volume straripa un subbiettivismo affogante. Questo poeta non sa vedere, pensare, ideare, niente fuori di sè. Il suo ideale è nell' anima propria, anzi nelle proprie sensazioni, sottomesse a un' osservazione, che è quasi sempre ammirazione. Sue le lagrime, i sorrisi, i singhiozzi, gli strappi, i sussulti, gli incubi, i succubi, le paure, le follie - il mondo intorno non esiste, altri viventi non esistono, altri cuori non battono. Mai l' egoismo sensuale trovò tanto largamente la forma poetica. Mentre nei veri e forti poeti vi è la tendenza all' irradiazione, in Rollinat vi è la tendenza a una restrizione assoluta nel proprio individuo. Egli non ha il disdegno dell' umanità che può essere sorgente di buona poesia, ma ne ha la dimenticanza. Anche i suoi paesaggi sono subbiettivi, uno tutto rosso, l' altro tutto verde, l'altro tutto bigio, come egli li vede, in una specie di sogno fantastico, che è il *Daltonismo* della immaginazione. E finalmente quello che dà un carattere di monotonia, di romanza per camera, è il ritornello continuo, è la ripetizione costante dell' ultimo verso alla fine di ogni quartina, di ogni ottava, è questo martellamento fastidioso che rammenta i componimentini poetici recitati dai bimbi per l'onomastico del nonno. Gli è che Rollinat ha da cantare i suoi versi.

Eppure, questo libro di versi, non è scritto senza un singolare ingegno poetico. Qua e là sgorga una nota pura e originale, trapela un raggio sottile e acuto di luce propria. In sostanza quello che guasta questo libro è la ricerca affannata del bizzarro, la volontà di fare l'*orrido* a ogni costo, il desiderio di stordire con l' immane, con l' inaudito - è il partito preso dello scrittore, la rovina dell' opera. Manca a Rollinat la serenità larga dell' artista, gli manca l' indipendenza. Avido di successo, egli lo domanda a tutte le stravaganze e a tutti i pimenti. Senza questa sciagurata tendenza, egli sarebbe un altro Coppée, vale a dire un poeta armonioso, delicato, placidamente lacrimoso e roseamente innamorato, miniaturista elegante, sinfonia in tôno minore, gruppo di fiori dai profumo blandi. Attraverso *les névroses* si scatena una danza macabra di scheletri e vi si respira un forte odore di acido fenico. Vi si sente dentro l'impiegato alle pompe funebri.

Matilde Serao.

L' ESPOSIZIONE

....

III.

SENZA bisogno di avere i quadri disposti a schiera, si riconosce ciascuno a quale famiglia appartenga e si vede quali di esse predomini. Si vede che la influenza esercitata per parecchi anni dal Fortuny sui giovani pittori italiani ed in ispecie sui meridionali, è scemata di molto.

Non sono nel vero coloro che credono figlia del Morelli certa pittura scintillante che preferisce la pirotecnia dei colori alla impressione sana e sobria del colore. Vi è piuttosto filiazione dal Fortuny. Fra questo pittore spagnuolo, discendente legittimo di Paolo Veronese e di Velasquez, fra lui ed il gruppo napoletano capitanato da Eduardo Dalbono e che va scemando, non vi è identità: vi è parentela. A prima giunta può parere che la parentela sia stretta fra il Dalbono, il Favretto, il Maggiorani o lo Scifoni: cioè fra una categoria di napoletani, la maggioranza dei veneti e quel gruppo di romani che cercano ricostruire nelle loro tele la storia greco-romana. Ho sentito anche qualcuno dire sorella di queste pitture quella di Girolamo Induno. Tutto ciò non è esatto, e non sarà male stabilire esattamente le genealogie, affinchè ciascuno possa tornare a quei principii dai quali si è soverchiamente allontanato, perdendone in effetto tanto, quanto col caricare la cifra credeva di guadagnare.

La pittura di Girolamo Induno, che fa le carni di porcellana e le vesti di carta stampata, e si ripete sempre, e pare scambi il *biscuit* e il *vieux Saxe* con la natura, indubitatamente non ha alcuna parentela con queste altre che non solo cercano il calore naturale, ma sono innamorate spesso di un calore artificiale, febbrile, che talvolta dà il delirio e le convulsioni.

Tra i napoletani - eccettuatone il Morelli, il quale ha veduto e compreso tante pitture che ha finito coll'unirle tutte insieme nella sua anima come nella sua tavolozza, sì che può dare ad ogni nuovo pensiero una forma nuova - eccettuatone anche il Michetti, che, nato pittore, benchè educato nei suoi primi anni più alla *virtuosità* che all'arte, ha saputo ripiegarsi sovra sè medesimo e dalla riflessione sulla natura trarre la forte ispirazione dell'arte vera e possente, della quale ci ha dato oggi un primo assaggio - tra i napoletani, dicevo, e i veneti non esiste altra parentela che quella assai lontana degli antenati, la quale agli uni ed agli altri tramandò il culto del colore e della luce.

Dico ciò, perchè fra gli antenati veneziani e gli antenati spagnuoli fu assai stretta la parentela, e perchè questo gruppo napoletano nel quale militano il Dalbono, il Boschetti, il Mancini, il Leto, il De Maria Bergles, il Cosenza, il Campriani, ed al quale si associano il Tirarelli, Alessandro Balduino, Luigi Scorano, Luigi Berti, Errico Bartezago, è figlio del Fortuny, è essenzialmente spagnuolo, tanto che tu confondi la pittura sua con quella di Raffaele Senet e di altri artisti spagnuoli, non di prim'ordine, le cui opere sono qui all'Esposizione. Ora questa degli spagnuoli e dei veneziani è parentela antica.

Già una parte di Costantinopoli era stata retta con le leggi della repubblica veneziana, già Venezia avea tenuta la signoria di Candia vendutale da Bonifazio di Monferrato, già aveva passeggiato da padrona in tutti gli scali orientali da Alessandria ai Dardanelli, e già dall' Oriente, culla del colore, aveva tratto gli archi e i cavalli pel suo San Marco e i leoni dell'Arsenale e i primi mosaici suoi e di Torcello, quando Antonello da Messina introdusse in Venezia l'uso fiammingo di stemperare i colori con la vernice, e il Cima e il Previtali e Palma il Vecchio e i Bellini cominciarono quella pittura veneziana

che doveva poi essere portata tanto in alto da quel fanciullo che dipingeva con sughi di fiori la Madonna sul muro della sua casa: il Tiziano. Voi non avete bisogno di conoscere la storia per affermare quella genealogia: potete affermarla, pur non sapendo che Carlo V e Filippo II e i grandi della loro còrte furono così presi dalla bellezza delle pitture del Tiziano, che ne vollero popolata la Spagna e desiderarono l'artista nostro a Madrid maestro di tutti i pittori spagnuoli. I quali poi vennero uno dopo l'altro tutti a Venezia come in pellegrinaggio a studiare l'arte del colorire. E potete affermare la parentela della pittura veneziana e della fiamminga pur non sapendo che Antonio Van Dyck nacque (1599) ventitrè anni dopo la morte del Vecellio, quando la scuola veneziana e la spagnuola, che aveva preso questa a modello, erano trapotenti: pur non sapendo ch'egli, uscito giovanissimo dalla scuola del Rubens, venne in Italia per istudiare i coloristi veneziani e che a questo studio si deve il suo primo capolavoro, il *Cristo elevato in croce*, ch'è nella chiesa di Courtrai. Ed anche Rubens era venuto in Italia e qui aveva studiato sui modelli del Tiziano. Ma pure ignorando la storia, basta l'ottica per comprendere la genealogia che pone l'Oriente come avo, e Venezia come madre della scuola fiamminga e spagnuola. E questi tre antenati, lo stipite veneziano e i suoi due figliuoli fiammingo e spagnuolo, hanno creata questa tavolozza che può giungere alle più smaglianti intonazioni coi colori più semplici, e ha per sua base le terre, e usa i colori di corpo e quasi mai i trasparenti, e genera la pittura d'impasto con poco o nulla di quelle velature e di quei ritocchi che costituiscono la pittura falsa la quale si dilegua col tempo: una tavolozza che odia le lacche e i gialli indiani e i bitumi: un pennello che mette corpo nelle ombre.

La sobrietà di questi pregi è rimasta ai veneziani fino ad una certa epoca. I fiamminghi, etnologicamente affini ai tedeschi, si sono sentiti attratti dai colori trasparenti ed artificiosi, dalle velature e dai ritocchi: gli spagnuoli hanno esagerato col Fortuny e con gli scolari di lui la ricerca dello smagliante e dell'effetto: i napoletani che di questi spagnuoli si sono innamorati, hanno ad essa aggiunto una soverchia preoccupazione dello *chic* ed hanno alle loro figure dato tinte zuccherine e forme svenevoli o procaci che rammentano i Watteau, i Van Loo, i Boucher, e uniformità d'intonazione lieta e calda, così che la forma è sforzata con la esuberanza, e le smancerie ristuccano, e lo *chic* pare un carnevale, e al luogo della verità sottentra la cifra, e la tela pare cartoncino di bomboniera.

Queste verità a' miei amici napoletani di quella scuola dispiaceranno: ma sono verità. E vero! le piccole eleganti tele del mio carissimo Dalbono, che ha ingegno potente e ha verso sè medesimo l'obbligo di mostrarsi quello che egli è, sono liete e lucenti, una festa di colori che sorprende ed alletta; ma esse, preziose in un *boudoir*, non resistono alla compagnia della pittura *vera*; nè, quale che sia la bravura, potranno mai resistere finchè non saranno meno finite, meno leccate, meno graziose, meno rasate, meno acute...... – *Docteur, descends plus bas*; il registro è troppo alto: non è più verità: è cifra.

I veneziani si sono lasciati sedurre meno dal calore e dalla intensità della luce: punto dalla sdolcinatura. Ma essi, ed il Favretto in ispecie esagera sè stesso nella sua ultima maniera, si lasciano innamorare troppo dal picchiettato e dalla fanfara dei colori. Ora essi dai loro antenati debbono apprendere che ricorre ai colori (al plurale) colui al quale manca la forza di colore (il singolare), colui cioè che non possiede la potenza dell'intonazione e dee supplire a questa con le varie combinazioni, con gli effetti di sonorità, con le armonie simpatiche e vive della colorazione, rese talvolta sublimi da impensate dissonanze, ma facilmente adulterate o dall'eccesso o dalla mancanza di omogeneità e di simpatia fra' molti colori e fra le molte tinte ai quali ed alle quali si richiede l'effetto sinfonico. E quest'avvertenza mi par necessaria non tanto per Egisto Lancerotto, per Giovanni Segantini, per Antonio Rinaldo, quanto per Filippo Carcano, il cui *Idilio*, guardato un pezzo, farebbe guadagnare quattrini agli oculisti.

Quei napoletani discendono dagli spagnuoli, da Fortuny; e lo esagerano per piacere con leziosaggini soverchie a Parigi; e questi veneziani guastano la loro antica scuola ad essa aggiungendo uno *chic* che con essa, la quale ha per principale pregio la misura, non si può accordare.

Con gli uni e con gli altri nessuna parentela hanno Anatolio Scifoni, Alessandro Pigna, Juan Luna e, benchè questi faccia meno madreperlacee le sue figure, Luigi Maggiorani, i quali, egregi nel ricercare effetti sottili e riflessi doppi e tripli e nell'accordare con finezza i semitoni, s'ispirano, io credo, ad Alma Tadema, dei quadri ad olio, nella esagerazione dell'apparecchio scenico e nel dare parvenza d'avorio talvolta, di guttaperca verniciata tal'altra, alle carni delle loro creature.

Senza dunque che vi sia bisogno di vederli insieme, si riconoscono, dicevo, questi vari quadri come appartenenti ad una o ad un'altra famiglia. E similmente riconoscete nei lavori di Alfredo Ricci, di Adolfo Ferragutti, di Pio Sanquirico, di Cattaneo Barzaghi, l'influenza di Tranquillo Cremona, fantastico e simpatico ingegno, che, abolendo i contorni, tagliando le gambe all'umanità e facendo dell'uomo un obbiettivo dell'ornitologia, voleva dare alla pittura una parola che non è sua, ma che è esclusivamente della poesia. Il colore e il disegno sono le parole della pittura; e, come diceva Luigi Settembrini, ogni arte ha la parola sua, con la quale può essa solo dire quello che le altre non possono allo stesso modo. La pittura dev'essere pittura, perchè non può essere musica. Il Cremona può essere ammirato; non imitato.

Ma questa digressione sulle varie indoli o sulle varie famiglie di pittori non deve impedirmi di dire, come ho promesso, l'impressione che io ho avuto dall'insieme dell'Esposizione di Roma.

....

L'Esposizione è poco internazionale ed è troppo nazionale.

È poco internazionale, perchè, dove se ne eccettuino i due lavori colossali del Mateiko e del Siemiradzki, lavori più chiassosi che profondi, i quali sostituiscono il dramma della scena al dramma della vita, – pochi sono i lavori di stranieri; e salvo i non nuovi quadri di Alma Tadema, dotte ricostruzioni delle antiche case romane, debolmente colorate, abitate da dame inglesi in abito romano, ed avvolte in un'atmosfera quieta e triste come ambra, e salvo i non nuovi animali di Rosa Bonheur, eccellenti, ed ai quali un solo neo potrebbe trovarsi, non essere il terreno e le foglie del bosco abbastanza secchi là dove si vedono quei due stupendi cinghiali, – pochi dunque sono i lavori di stranieri; e, salvo quelli del Tadema e della Bonheur, non hanno molto valore. Le due opere del Mateiko e del Siemiradzki, quelle del Tadema e della Bonheur, il quadro di maniera di Alfonso Moutte, la tela ad acquerello di Renato Gilbert, le stupende oleografie di Luigi Gallait, le graziose incisioni colorate di Edoardo Frère e qualche altro lavoretto non sono sufficienti a dare fisonomia internazionale a questa esposizione.

Ed è troppo nazionale, perchè troppa roba in essa è accettata, troppa roba mediocre e molta cattiva: tanta, che la quantità degli scarti eclissa le qualità dei pochi buoni; e innanzi a questi l'inesperto arriva stanco o già predisposto a disprezzare.

Pochi artisti e troppi industriali.

In quasi tutti manca la personalità: pare anzi che schivino di avere una nota individuale, tanto il desiderio del vendere il quadro, o il bisogno, ispira l'imitazione, la trascrizione, quasi la riproduzione di ciò che maggiormente piacque nelle mostre precedenti. E scommetto che, se il vizio non si corregge, dopo gli applausi fatti questa volta al *Refugium peccatorum* di Luigi Nono, vedremo nella prossima esposizione a centinaia le creazioni crepuscolari a tonalità grige e giallicce, pallide, melanconiche, rammentanti le lugubri ispirazioni degl'inglesi, del Crane, del Watts, del Burne Jones, dello Stanhope.

Ma non si può negare un progresso generale. All'esclusivo culto del *soggetto* e all'adorazione dell'*accademia*, cioè del disegno e del soggetto classico, era succeduta l'adorazione della *macchia*: ad un eccesso di convenzionalismo era succeduto un così crudo naturalismo che diventava anch'esso una cosa convenzionale, – ed ora si vedono generalmente unite insieme la ricerca del soggetto, del disegno corretto e del colore: lo studio della solidità e della luce: il rispetto della natura e del buon gusto. Alle tradizioni locali è già seguito uno sguardo più largo e comprensivo, che ammira e cerca condensare i pregi ch'erano spartiti in varie zone e dei quali nessuno dee mancare all'opera d'arte. Dopo avere esagerata or l'importanza di un elemento, or quella dell'altro, la scuola italiana mostra nel suo insieme d'aver compreso che è necessario fonderli tutti questi elementi e dare a ciascuno di essi la giusta proporzione. Questo è il progresso ch'io noto: per verità non piccolo: e che meglio apparirebbe, se il giurì d'accettazione fosse stato meno indulgente e si fosse accontentato di metà dei quadri che ha ammesso.

Fra tutti, come ho già detto l'altra domenica, eccellono Vincenzo Volpe, Sebastiano De Albertis, Francesco Loiacono, Guglielmo Ciardi, Bartolomeo Bezzi, Camillo Miola, Filippo Carcano, Lorenzo Delleani, Michele Cammarano, Giacomo Favretto, Angelo Dall'Oca Bianca, Raffaele Faccioli, Giuseppe Ferrari, Luigi Nono e Francesco Paolo Michetti: quindici artisti: e non è a dire che ciò sia poco.

Del Loiacono, del Ciardi, del Bezzi ho già parlato.

Quella di questi artisti e quella del Volpe, del De Albertis, del Miola, del Carcano, del Delleani, del Cammarano, è una eccellenza relativa: relativa alla folla. Il Volpe, come il Vertunni e il Cammarano, non mostra in questa Esposizione d'essere salito più alto di dove era già arrivato: le sue figure sono ben modellate, ma non hanno quella pastosità di altre opere sue: e tutto nel quadro pare caricato, la pallidezza della fanciulla ammalata, come il colorito dell'altra, e il riso di costei e l'espressione del vecchio che sembra grottesca. – Il De Albertis non è senza vigore ed è insuperato in questa mostra nel dipingere i cavalli; ma, anche lui, non fa che copiare sè stesso, senza indizio alcuno d'intenzione nuova. – Il Miola è senza dubbio, in questa *Virginia*, superiore a quel che era nell'*Orazio in villa* ed uguale a ciò che egli era, molti anni prima, nel *Plauto*. È desiderabile sia falsa la voce che questo quadro fosse da lui stato fatto da molti anni. Nel ricostruirè il mondo antico, egli, anzichè imitare la colorazione del Tadema, si mostra piuttosto, come il Lecomte de Nuy a Parigi, seguace del Gérôme: composizione larga e piena di vita, che guadagna e non perde in fotografia: indizio di colorazione meno potente. V'è in questa *Virginia* troppa beccheria, sì che la vergine uccisa è eclissata dalla coscia di bove; nè v'è uguaglianza di colorazione in tutte le figure; e taluna sente d'accademia; e un uomo che corre è duro come pietra. Tutto il quadro è nelle braccia e nel coltello insanguinato del padre di Virginia. – La *Piazza S. Marco* del Carcano ritrae molto l'ora del tempo; ha fattura larga e simpatica; ma ha nell'aria una certa durezza che in qualche punto pare di gesso. – La *beccheria* del Delleani ha solidità di fattura nel pezzo principale di carne; ma questo non basta a salvare il resto dalla volgarità di pittura che vi si vede. – E la battaglia del Cammarano, oltre al ricordar troppo il quadro esposto a Napoli dallo stesso autore, è legnosa parecchio e non ha eguali di merito tutte le sue parti, essendo una, dov'è l'affusto, preferibile alle altre, poichè in questa è raggiunto lo sforzo del cavallo, benchè nei soldati che spingono, si veda qualche esagerazione, e il braccio dell'artigliere ch'è di spalle, paia slogato, e le carni in generale ricordino la terracotta, e il fondo e l'aria non sieno senza durezza.

Rimangono dunque superiori, e a parer mio sono, i lavori del Favretto, del Dall'Oca, del Faccioli, del Ferrari, del Nono, e del Michetti.

Ma anche al Favretto la lode non può essere senza tara. Lo scoppio di tutta quanta la tavolozza che può parer bello una volta e due e tre, non può essere lo spettacolo quotidiano che un artista offra al pubblico, massime quand'egli ha lasciato presumere di saper alternare i toni e i valori e di sapere con questa sobria alternanza fare qualcosa di meglio che i trilli e i gorgheggi. La verità delle figure stona su l'artificio dell'ambiente: le sprezzature superbe oramai si rivelano un metodo studiato: il riflesso dello scialle rosso sul lastricato bagnato dalla pioggia, poichè in natura quella macchia rossa di riflesso non accade, lascia supporre che l'artista lavori in casa, più sul modello della fantasma che su quello della verità: e ad un artista che s'è guadagnato un posto di prima linea non è permesso avere una sola formula pittorica che si adatti, come *cliché*, ad ogni soggetto, ad ogni composizione, medesime rimanendo sempre la formula tecnica, la tonalità, la plastica. La pittura non dev'essere una ripetizione identica di formule mandate a memoria, come le giaculatorie *de' preti*, nè aventi altro scopo che il mercantile: deve essere, almeno per gli eletti, una manifestazione spontanea che nasca come il fiore su la pianta, varia secondo è vario l'argomento che la ispira: la rosa sul roseto: non la rosa sulla pianta di gelsomino.

E così gli eccellenti restano cinque, benchè ineguali di forza e di floridezza: Dall'Oca, Faccioli, Ferrari, Nono, Michetti.

Rocco de Zerbi.

Il sesso nelle parole

....

Tra il rumore delle acque che si frangono sulle rive del lago, s'odono dall'altra sponda i canti delle filatrici che ritornano ai casolari. Le barche, come grandi foche accovacciate presso agli scogli, disegnansi nere dondolando attaccate alle ancore. Sui dorsi della montagna spunta qua e là qualche lumicino; dalle porte aperte della capanna splende la vampa del focolare.

Le canzoni s'allontanano s'allontanano, e non s'ascolta ormai più nel silenzio immenso che il sussurro dell'acqua e lo stormire delle foglie. Com'era bello udirle! Quanto sono differenti da quelle de' giovinotti! Anche indipendentemente dal soggetto, molte forme di armonie vocali sembrano appartenere soltanto alle donne; l'uomo non riesce che a farne parodie goffe e grottesche. Come offendono codeste dissonanze allorchè in campagna cantarellando le canzoni delle villanelle pretendiamo imitarle! Meno male quando le ciangottiamo a bassa voce e alzando i toni; ma nel regno del canto, noi del sesso forte siamo i disutilacci, i dappoco. L'unica speciale prerogativa che ci è propria è quella di modulare ariette zufolando? E forse le nostre belle compagne se ne astengono, non per inettitudine, ma per civetteria, sdegnando le brutte contorsioni delle labbra. Fanno come Apollo che specchiandosi al fonte gittava il liuto irritato. E chi sa se le selvagge non zufolino anch'esse? La storia naturale e l'etnografia dei sibili lasciano aperta una lacuna nell'antropologia.

....

Ma zitti! Ricominciano lontane lontane le melodiose cantilene. Le note si spandono nell'aria ora patetiche, ora piene di gioconde riprese, ora con grida festose

di speranza e di amore; poi come saluti al passato, come rimpianti d'abbandoni e d'oblii, i ritornelli finiscono flebili in meste e sconsolate cadenze, seguite da lunghissime pause.....

Ha ragione Panofka nel suo libro sull'arte del canto quando dice che senza paragone più rari delle abili cantatrici sono i bravi cantanti? Eppure in quasi tutto il regno animale accade l'opposto. In molti coleotteri, nelle cicale, ne' grilli, ne' teridioni le femmine sono anzi addirittura mute. Tra le garrule turbe degli stagni i ranocchi ciarlano più assai delle rane. Alcune specie di pesci all'epoca delle nozze più non meritano il nome di muti armenti; gli amanti non sono più taciturni quando inseguono le loro innamorate. Quelli delle tartarughe mandano gemiti; ruggiti quelli dei coccodrilli. E fra gli uccelli? Chi non sa che le femmine canterine sono eccezioni rarissime? Quando se ne trova qualcuna la si vede colpita da sterilità, come nelle canarine, o in istato di lunga vedovanza come nei pettirossi, ne' ciuffolotti, nelle allodole.

....

Senti senti come il coro ripiglia! Certo, uscite dalle viottole del bosco, camminano le cantatrici battendo gli zoccoli a mezzo del monte su tra le rupi. Piove il canto dalle alture; sospiri e lamenti di soprani e di contralti, inni appassionati, singhiozzi di storie d'amore, ricordi di baci, promesse di fede, malinconie di partenze, invocazioni di ritorni..... Ma tacciono ancora. Si disperderanno di capanna in capanna, per riunirsi prima dell'alba, per salutare l'aurora con nuove canzoni. Restano nella solitudine tacita gli echi delle voci limpide e argentine; tratto tratto si alzano dalle siepi elegie d'usignoli, le cui piccole amanti non sanno rispondere che con lievi sospiri.

Il filosofo Senarco chiamava i grilli beati perchè hanno le mogli mutole! V' ebbe in origine anche nella nostra specie diversità di linguaggio tra uomini e donne? Helmholtz dimostrò come, cominciando dalle gutturali degli ottentoti, i suoni delle varie lingue corrispondano a particolare struttura negli organi della voce; da ciò dev'essere derivata la prevalenza delle vocali *a* ed *i* caratteristiche del genere femminile. Le donne serbarono suoni e flessioni più conformi alle loro attitudini di pronunzia, quanto più vivevano isolate. Reduci dalle cacce, dalle guerre o dalle montagne ove viveano colle greggi, i padri, i fratelli, gli amanti finivano a poco a poco con accogliere nei loro parlari i nomi modificati ch'esse insieme ai bambini soleano applicare agli oggetti domestici?

....

Fra gli uccelli la diversità del linguaggio nei due sessi è in molti casi tanto più grande quanto più vivono solitari e divisi, almeno in alcune stagioni dell'anno. Il canto, in codesti piccoli poeti de' boschi, pare acquisti nelle solitudini vivacità e ricchezza. I merli restano sovente soli a sfidare l'inverno nelle native foreste, mentre le loro femmine se ne vanno in climi più miti o nelle valli più basse. Le femmine degli usignoli, dei fringuelli, delle capinere, viaggiano emigrando a branchi separati, e serbano per tutta la vita l'infantile cinguettio dei nidiaci.

Quanto è povera anche nei maschi la voce delle specie stazionarie, sociali, poligame e poliandriche! Le passere rassomigliano per la povertà del linguaggio a tribù di rozzi pastori chiuse in ristrette vallate fuori dell'umano consorzio. In confronto degli uccelli canori potrebbero paragonarsi ai contadini nel cui vocabolario il D'Orsey trovò 300 vocaboli, mentre non meno di 3 o 4000 conversando ne usano le persone anche mediocremente côlte; o ai poveri versi dei Tasmaniani che hanno appena qualche dozzina di parole, mentre nelle poesie di Orazio ve ne ha 6082, e nella Divina Commedia 5860.

....

Non sono sole le femmine degli uccelli che in tutte le stagioni serbino il canto dei nidiaci; è probabile che anche il linguaggio muliebre nei tempi primitivi s'avvicinasse a quello dei bimbi. Gli s'avvicina anche oggi, e la è un'osservazione che non isfuggì al più grande maestro della parola, a Cicerone. I bambini tendono a trasformare in regolari i verbi irregolari, mutano le desinenze, le semplificano, e semplificano il linguaggio materno che Dante riconosceva quale causa continua d'innovazione negli idiomi volgari. Tante volte dicono: *io ando* invece di *io vado*, *fratella* invece di *sorella*; i piccoli inglesi preferiscono *badder* e *baddest* a *worse* e a *worst*. Il nostro *siate* e il nostro *sei* si fa derivare dalle sgrammaticature dei fanciulli latini i quali dicevano *ses* e *sutis* invece di *es* ed *estis*.

....

Fuori delle intimità domestiche le donne nelle lingue moderne grammaticalmente non serbano ormai altra particolarità, parlando, che il genere degli aggettivi e dei participi e qualche volta de' pronomi e dei verbi nella prima persona. Pure nelle meno côlte e più avvezze a vivere in solitaria domestichezza fra loro e coi bimbi, rimangono speciali arcaismi, modi caduti in disuso, vocaboli non mai accolti dalla lingua scritta o parlata nelle riunioni. Hanno un gergo a loro proprio, come le antiche indiane le quali nelle vecchie commedie parlavano il dialetto prakrito. Curiosa coesistenza nello stesso popolo di due fogge glossologiche in rapporto col sesso! Vedesi in antichi linguaggi da una parte una forma ricca di consonanti, tenace nelle terminazioni grammaticali, con tipo mascolino, rappresentata dal sanscrito, dall' eolico, dal gadhelico, ed era probabilmente usata nelle assemblee e negli affari dai fratelli e dai padri; d'altra parte una forma grammaticalmente più semplice, più ricca di vocali, rappresentata dal prakrito, dall'ionico, dal cimrico, con caratteri infantili e muliebri.

Le selvagge cafre nell'Africa meridionale parlano anche ai nostri giorni un vero gergo speciale, che si mantiene tenace per l' isolamento in cui vivono, e per un divieto che loro impedisce di pronunziare i nomi degli uomini e le sillabe enfatiche ad essi proprie.

....

Mano a mano che i costumi s'ingentilivano e che intorno al focolare domestico raccoglievansi insieme uomini e donne, l'amore colla comunanza de' colloqui unificava e confondeva i linguaggi? Ma forse quale ultimo ricordo degli antichi gerghi femminili vive nelle lingue il genere grammaticale. Come altrimenti sarebbero comparse codeste assurde mascolinità e codeste femmineità applicate ai nomi di cose le quali razionalmente non potrebbero indicarsi che col genere neutro? Duclos ne attribuiva l'origine a impressioni immaginarie, a consuetudini, ad associazioni d'idee, a ragioni mitologiche: e può essere finchè trattisi d'oggetti atti a colpire la fantasia e che si prestino a personificazioni antropomorfiche, quali gli astri, gli uragani, i venti, gli echi, l' aria, il foco, l'oceano. Ma e in tutti gli altri casi nei quali il sesso s'appone ad arredi, ad attrezzi, ad alimenti, a cose le quali non hanno rapporto alcuno coll' idea della sessualità? In questi casi siamo probabilmente innanzi a reliquie di due diversi parlari primitivi, uno de' quali usato dagli uomini, l' altro dalle donne e dai fanciulli. Nell'unione sempre più intima della famiglia le due forme sarebbero venute infiltrandosi l'una nell'altra e insieme fondendosi, serbando nel genere de' nomi reminiscenze delle primitive diversità, come tra i fiori dei prati, tra gli alberi, tra le farfalle che adesso dormono sotto le foglie, nelle flore e nelle faune restano particolari specie a testimoniare l' antica divisione di continenti ora uniti.

Paolo Lioy.

ANCORA SUL REGALDI

....

Mi preme di pubblicare una notizia che concerne il compianto Regaldi, affine di procurare che sia scongiurata una perdita irreparabile.

Nonostante i suoi lunghi viaggi e quell' impulso di veder sempre nuovi paesi ch'era in lui forse una abitudine ingenerata dalla nomade professione di poeta estemporaneo, il Regaldi teneva di conto e conservava gelosamente le lettere di qualche rilievo che riceveva in grande quantità da ogni parte di Italia e dall'estero. Aveva una copiosa collezione di bigliettini amorosi da lui ricevuti nelle numerose peregrinazioni eseguite negli anni suoi più fiorenti, e sebbene non avesse mai appartenuto a segrete associazioni nè fosse stato mai settario, anche il suo carteggio politico era voluminoso e importante. Di più, le sue opere inedite ascendevano a varii volumi. Nel cenno sul Regaldi, da me pubblicato nella *Domenica Letteraria*, (1) ho accennato soltanto al poema, tanto encomiato dal Camerini, *L'Arabo di Gisa*; ma egli aveva condotto molto innanzi le sue *Memorie dell'Oriente*, di cui ha pubblicato soltanto una porzione nei due grossi volumi di *Canti e Prose*, editi a Torino dal Franco (1861-65), nel volume: *Storia e Letteratura* (Livorno, Vigo, 1879) e finalmente nell' *Egitto antico e moderno* (Firenze, successori Le Monnier, 1882). Cotesto poteva dirsi il massimo suo lavoro, e il Carducci giustamente rimpiange che l'autore non l' abbia tutto compiuto e pubblicato.

Il prof. Filippo Orlandi, che ha scritto una diffusa e interessante biografia del Regaldi, in un elegante volumetto, a cui è premessa una somigliantissima fotografia del poeta, volumetto pubblicato a Firenze nel 1880 e che, essendo del tutto esaurito, si va ristampando con molte addizioni, dice, a proposito degli scritti inediti del Regaldi, aver egli « molte altre poesie e moltissime memorie de' suoi viaggi, alcune delle quali contengono pagine ignorate di storia contemporanea o ne sono documenti importanti.»

(1) Colgo l'opportunità per correggere due errori tipografici incorsi nel precedente articolo su *Giuseppe Regaldi* (V. *Domenica Letteraria* 25 febbraio 1883) laddove invece di *piccolo teatro dei Bagni alla Villa* è stampato *piccolo centro*, e, più oltre, invece di un *perchè*, che cambia affatto il senso alla frase, va letto *finchè i capelli non gli han fatto il brutto tiro* ecc.

Il suo bel volume *La Dora*, la seconda edizione del quale fu stampata a Torino nel 1867 dal Vaccarino, stava ora per ristamparsi con molte correzioni ed aggiunte, e il Regaldi, nel dar notizia agli amici di questa prossima pubblicazione, annunciava loro con grande compiacenza come « il suo Carducci » avesse di gran cuore acconsentito di aprire il volume con un suo lavoro già edito fra i *Bozzetti critici e discorsi letterari* (Livorno 1876).

Esistono inoltre tutti i documenti - scriveva testè l'Orlando nel suo giornaletto *Letture di famiglia* - « per quella vita che fu un romanzo ed una pagina di storia », giacchè il Regaldi « negli anni suoi avventurosi non tralasciò mai di andare scrivendo le proprie memorie, prendendo nota di tutto. »

Nutriva anche il fermo proponimento di pubblicare un volume da intitolarsi *Mnemosine*, tutto pieno di curiosi ragguagli personali, e stava ordinando, per consegnarsi ai successori Le Monnier, una nuova edizione delle sue *Vecchie e nuove poesie*.

In queste poesie, appunto, aveva in animo di ripubblicare corretto il suo polimetro *L'Acqua*, e perciò, quando nell'autunno scorso venne a Firenze, voleva andare a Torino per accomodarsi cogli editori Camilla e Bertolero circa i pochi esemplari che ne restavano. Narrai, ne' miei Cenni, per quale deplorabile accidente venne distolto dalla gita e costretto a tornarsene a Bologna.

Però aveva egli combinato coll'amico suo Orlando, che da lungo tempo lo assisteva nella parte materiale dei proprii lavori, di recarsi qui a Firenze, presso di lui, e di passare un mese assieme, nella prossima primavera, a fare una scelta accurata in tutte le carte e i manoscritti del Regaldi, distruggendo tutti quelli da lui rigettati e approntando gli altri per la stampa.

Un fascio voluminoso di manoscritti, posseduto dal poeta, concerne il viaggiatore veneziano Miani, morto assassinato, com'è noto, nell'ultimo suo viaggio alle sorgenti del Nilo. Quei manoscritti contengono il frutto di parecchi anni di perlustrazioni in Oriente eseguite dal Miani, e il Regaldi aveva in mente di pubblicarli, dando loro una miglior forma, giacchè la lingua e lo stile non erano il forte del precursore dello Speke.

Tutti quei progetti, tutte queste pubblicazioni stan per essere ridotte a nulla dalla disposizione testamentaria del Regaldi, secondo la quale i suoi eredi sono tenuti a distruggere i manoscritti da lui lasciati.

....

Erede del Regaldi fu un giovane Simoncini, figlio della signora nella cui famiglia il poeta viveva da parecchi anni, e delle figlie della quale (eccetto l'ultima, tuttora nubile) egli aveva assistito al collocamento.

Il Regaldi non è morto poverissimo, come quasi tutti i giornali hanno pecorescamente ripetuto ad una voce; è un' altra spiritosa invenzione dei corrispondenti, come lo sono per la massima parte le storielle di cui è stato fatto protagonista il Regaldi. E scipita assai, anzichè spiritosa, è quella dell' avventura a cui i suddetti corrispondenti hanno attribuito la breve carcerazione subìta a Napoli dal Regaldi e il suo esilio perpetuo da tutti i felicissimi Stati del Re Bomba. Dato anche il caso che il poeta avesse innamorato di sè la favorita del Re (perchè non piuttosto quella bella e capricciosa amazzone che fu la regina Sofia?), non mancava il tempo ai due amanti di spassarsi in tutta pace e sicurezza senza cogliere precisamente il momento d'una breve assenza del re, che li lasciava - vedi il caso! - tutti soli appunto nella stanza nuziale della reggia!...

Il Regaldi, che oltre lo stipendio di professore aveva la pensione vitalizia di mille lire conferitagli da Vittorio Emanuele per il suo poemetto sull'*Armeria* di Torino, e godeva altresì del piccolo assegno annesso alla commenda dell' ordine mauriziano, aveva anche guadagni non ispregevoli per suoi lavori letterarii.

L'Egitto gli fu, sullo scorcio del decorso anno, pagato mille lire dai successori Le Monnier.

Sebbene vivesse assai modestamente, abitando due camerette al terzo piano della casa di via D' Azeglio, a dozzina dai Simoncini, egli non lasciavasi mancar di nulla e sopratutto compiacevasi, come ho già narrato, di banchettare pochi e scelti amici e sopratutto belle e spiritose donnine. A malgrado di tali spese aveva da parte varie migliaia di lire, e cinque o sei mila ne lasciò al giovane Simoncini insieme a tutti i suoi libri.

Adesso amici influenti del Regaldi vanno facendo premura ai Simoncini affinchè soprassiedano alla distruzione raccomandata dal testatore.

Egli, nel dettare quella disposizione, era sopratutto preoccupato del danno che potrebbe emergere da una troppo estesa e imprudente pubblicità. Ma il suo timore spingevasi agli estremi, e mi sembra possibile, desiderabile ed anzi assolutamente necessario, se i Simoncini non vogliono buscarsi fama di iconoclasti, di procedere temperatamente e con cauta riserva nell'esame e nella scelta dei manoscritti, e sopratutto di quelli definitivamente destinati alla stampa.

Dall'ottobre al gennaio il Regaldi non può aver avuto ragione per cambiare interamente le proprie decisioni circa il destino delle sue postume pubblicazioni.

Il suo cervello esaltato, la sua riscaldata fantasia di poeta, in un momento di febbrile eccitamento, ha visto un pericolo, forse uno scandalo, laddove non esistevano, e se fosse stato ben consigliato e saviamente ammonito, certamente anco agli estremi egli avrebbe receduto da una inconsulta determinazione.

Forse, negli ultimi giorni di sua vita, sembrandogli d'essere disprezzato e negletto (era questa una delle sue grandi e paurose preoccupazioni) volle vendicarsi e pensò di distruggere, colla propria distruzione, tutto il patrimonio intellettuale che lasciava dietro di sè. Ma ad un momento d'ira (e il Regaldi di tali momenti ne aveva di tanto in tanto), di dispetto, di allucinazione, di delirio, non mi sembra doversi por mente più che la ragione, la giustizia, la convenienza comportino.

Il Regaldi, che delle lodi traeva tanta compiacenza, ed a cui qualsiasi dimostrazione di stima e di affetto era il maggior pungolo a perseverare nei suoi studi e nelle opere sue, quanta animazione, quanto ardore ricaverebbe pei suoi lavori inediti ove potesse ora assistere in spirito a quel tributo unanime, spontaneo, maraviglioso di affettuoso cordoglio e di generale ammirazione che lo ha accompagnato nella tomba!... E come desidererebbe intensamente di meritarsi più che mai quelle lodi e quella stima ammirativa colla pubblicazione delle opere a cui indefesso attendeva quando la morte lo colse nella pienezza del vigore della sua mente!...

E se lui vivente avesse saputo come, anche colla sua momentanea e forse involontaria connivenza, si pensava, anzichè il suo corpo, di cremare le opere del suo ingegno, oh come baldo e sollecito sarebbe corso ad implorare l' intervento dei giornali perchè allontanassero il pericolo e gli risparmiassero il danno e lo sfregio!

Mi sembra ancora vederlo, il buon vecchio, quando a Padova, nel 1874, assistendo egli ad un discorso dell'Aleardi, li studenti gli fecero una dimostrazione entusiasta. - Andiamo ai giornali! - gridò egli subito all'amico che lo sorreggeva - andiamo ai giornali perchè facciano cenno di questa bella onoranza...

- « Andiamo ai giornali! - direbb' egli ancora - ad impedire una profanazione che ho contro voglia provocata!... »

E i giornali - incominciando da questo - si sarebbero adoperati, e si adopreranno, ne faccio voto, perchè la profanazione non sia commessa!...

Italo Franchi.

LAMARTINE AL REGALDI

....

Lo scritto bellissimo *L'ultimo degli improvvisatori* del signor Italo Franchi, mi ha richiamato al pensiero una lettera dall'autore delle *Harmonies poétiques* risposta ad un canto che il Regaldi gli avea inviato. È del 1843, e fu pubblicata dal dotto periodico di quel tempo, l' *Indicatore pisano*. Chi se ne ricorda più? Laonde, per mostrare in quale estimazione teneva il Lamartine lo ingegno italiano, eccola qui rimessa a luce. Dice la lettera:

« Monsieur et cher confrère

« J'ai cru sentir, en vous lisant, une des brises les « plus fraîches des Alpes d'où vous écrivez, parfu« mée encore, et attiédie en passant sur les flots du « lac de Côme, et du lac de Garde. Les belles rimes « de Pétrarque, de Foscolo et de Monti ont résonné « dans mes oreilles, et je me suis senti rajeuni avec « votre muse, qui rajeunit leur génie.

« Voilà mon impression exacte, et sans adulation. « Nous parlions de vous hier avec M. Saladin de Ge« nève, qui était venu quelques heures dans cette « solitude que vous daignez chanter. Je suis de l'avis « de M. Saladin: vous êtes un trop grand écrivain, « pour rester improvisateur. La..... (i sei puntini sono « dell'*Indicatore pisano*) qui flourissait en quelques « minutes, ne germait pas des fruits immortels; vous, « vous devez être un arbre séculaire. Ecrivez donc, « et n'improvisez, que pour montrer de temps en « temps les merveilles de votre belle organisation.

« J'aurais voulu vous répondre en vers, mais je « suis depuis trois mois malade, languissant et ac« cablé de soucis. A des heures plus heureuses.

« Mille remerciements.

« LAMARTINE. »

Chi riconoscerebbe in questa lettera l'autore dei versi sprezzanti pe' quali si chiamò l'Italia *la terra dei morti*? Senza dubbio il Lamartine dovette poi pentirsi d'averli scritti, più che gl'italiani non dovettero sentirsene offesi nel leggerli. E forse in un momento di febbre poetica, sognando Aristofane inghirlandato sul teatro dagli ateniesi perchè con una satira gli aveva frustati e corretti, pensò scuotere l' Italia dal torpore che la gravava fin nel midollo delle ossa, con una apostrofe atroce; e stiè poi in ascolto, se mai dal petto dei flagellati sgorgasse un grido di - Bravo!

L'apostrofe all'Italia è, se ben mi ricordo, del *1840* o *41*. Due o tre anni dopo segue la lettera inzuccherata al Regaldi. Più tardi ancora, e cioè nel 1849, il Lamartine quasi si ritrattava, asseverando al conte Rusconi ch' e' non aveva inteso offendere l'Italia. Tiriamo via, un complimento non fu; e quand' anco voglialesi dare il nome di *francesata*, fu una francesata di cattivo gusto.

O terre du passé, que faire en tes collines?
Quand on a mesuré tes arcs et tes ruines
Et fouillé quelques noms dans l'urne de la mort
On se retourne en vain vers les vivans; tout dort!

Eppure, siccome la patria non è sempre il luogo dove uno sorte i natali, ma il luogo più tosto dove il cuore e l' intelligenza cominciano a svilupparsi, a scuotersi, ad operare, così il Lamartine, potrebbe dirsi, fu prima italiano che francese. Fu a Roma che l'ascetico repubblicano sentì di essere poeta, allorquando, diciottenne, in compagnia di una bella giovine romana visitava palmo palmo i monumenti classici della grande città, della *città dell'anima*, come

la chiamava il Heine. E i giorni splendidi, e le notti serene e fragranti di fior d'arancio passate a Procida, in barca, con Andrea il marinaio? E Graziella, bella e patetica che a traverso i suoi poveri cenci mostrava il cuore ardente e ingenuo al futuro *grand' homme* della Francia e moriva etica di amor per lui? E la *dolce terra dell'Arno?* E la vita intima col *lettré romain*, assieme al quale leggeva *les vers incendiaires du poète Monti ou les scènes républicaines d'Alfieri?* Tuttociò era pure un fardello di grati e mesti ricordi giovanili che avvincevano il Lamartine all'Italia. E fu infatti per la lettura dell'Alfieri ch'egli poi ebbe a scrivere di sè: *C'est de cette époque que date pour moi l'amour de l'émancipation de l'esprit humain.* Che razza di morti eravamo dunque?

A me pare, ripensandoci su, che quell'apostrofe dovette vibrar dalla lira del francese in un momento di febbre nervosamente apollinea. Il Lamartine dovette sentirsi per un istante un *deus*, e, per giunta, *Ecatebolos*. Oh, avess' egli con le sue frecce potuto uccidere i croati, più tosto che ferir noi! Poteva d'altronde insultarci, o, per usare un attenuante, tentar di scuoterci con tanto scroscio di nausea a sangue freddo, lui che s'era esaltato e commosso leggendo l'*Ortis* del Foscolo? Ignorava lui che nelle scienze contava l'Italia di que' giorni, o avea contati da poco, Volta e Galvani, i due sì potenti ch'ebbero nell'anima più *elettricismo* che non tutti i popoli *vivi* d'allora, e l'Orianie il La Grangia, e il portentoso Segato, e tra' giovani il Bufalini e il Mossotti, e Paolo Savi, e cento altri? E nelle lettere, nomi che non morranno? E nel magistero dello scalpello, il Canova, il Tenerani, il Bartolini? Che avrà detto e come si sarà sentito inacidire il Lamartine leggendo *Lo Assedio di Firenze?* Fu pur quello il grave libro che gridò da un capo all'altro d'Italia: *Lazzaro, vieni fuora!*

No: l'apostrofe rude non sgorgò, dirò così, premeditata dal core del francese. Fu un accesso retorico. E un po' di retorica, a odorar bene, c'è anco nella lettera al Regaldi; benevola, profumata, ma retorica sempre.

Or via, si rasserení l'Italia. Quella del Lamartine fu un'allucinazione; la quale, in sostanza, ebbe questo di buono: provocò la penna di Giuseppe Giusti; e noi dal monsummanese avemmo *La terra dei morti;* magnanimo sarcasmo che, allora come allora, fece un gran bene.

Così un tale effetto si fosse avverato pur quando Martino Sperlock dall'Inghilterra, non molto innanzi all'invettiva francese, con sicumera da frustonate, sentenziava come fra noi la poesia non per anco fosse uscita dalla fanciullezza!

Di certo era la birra che lavorava!

Leopoldo Barboni.

Gasparo Gozzi a Padova

....

La vita del Gozzi non fu certo delle più felici. Egli ebbe, durante i settantasei anni che visse, tre disgrazie che non si possono, così alla leggiera, valutare appieno. Ebbe prima di tutto una moglie letterata e poetessa; poi, una madre che voleva fino agli ultimi anni aver beni da amministrare per sè e faceva contratti furtivi per frodare il proprio figlio e i figliuoli del figlio suo. Ebbe da ultimo (e questa, non unita alle altre due, non sarebbe stata una disgrazia) cinque figliuoli: tre femmine che presero marito, due maschi, dei quali uno si fece prete e morì in età giovine, il secondo prese moglie ed ebbe tra gli altri un figliuolo di nome Gasparo.

Il Gozzi, stanco d'avere tanti sopraccapi, credette ben fatto di cedere al proprio figliuolo Francesco, che in fondo era meno ingegnoso e più sbadato di lui, la rendita, ritenendone per sè pochissimo, oltre alle pensioni della Repubblica, che pare gli rendessero all'anno tremila franchi (1). Tali pensioni gli venivano quale compenso di questi uffici. Prima di tutto, essendo stata soppressa la Compagnia di Gesù, il governo veneto gli commise la compilazione d'un *piano* per nuove scuole pubbliche, e la prefettura degli studi, assegnandogli un annuo stipendio. Poi gli si addossò il carico dei riformatori dell'Università di Padova: ciò era il riordinamento di quella Università e la riforma delle sue antiche costituzioni: pel qual lavoro il senato gli decretò seicento ducati all'anno e soprappiù certe gratificazioni straordinarie. Un altro emolumento egli ritraeva dall'erario come revisore dei libri e sopraintendente alle stampe (2).

....

Gasparo si era ritirato in Padova per vivere più tranquillamente gli ultimi anni della sua vita e per essere più vicino ai medici di quella celebre Università, da cui sperava attingere nuova salute e vigorìa. Quando una mattina dell'agosto 1777 (3), durante un accesso di febbre, egli si gettò fuor della finestra che dava sul Brenta. Carlo Gozzi narra questo fatto nelle sue *Memorie* (4). Dice che la prima notizia di esso l'ebbe da Caterina Dolfin Tron. « Una mattina - scrive il fratello di Gasparo - un gondoliere della Dama... mi recò una lettera ch'ella avea ricevuta da Padova del professore di Botanica Giovanni Marsili e mi recò un viglietto della Dama medesima. Il viglietto conteneva una premurosa chiamata di me da lei. La lettera conteneva cosa assai maggiore. Ella dava il funesto ragguaglio a quella Signora, che il povero mio fratello, non si sapeva se per mere immagini ipocondriache, o per il furore d'una febbre ardente, da cui era stato assalito, acceso nella fantasia, s'era scagliato da una finestra nel fiume Brenta. Che avea percosso col petto in un macigno. Ch'egli era stato ricuperato dall'acqua, ma che avea perduta la favella, sputava continuo sangue, che immerso in un letargo insuperabile e abbattuto da una febbre mortale, gli restava poco tempo di vita. » La Tron spedì immediatamente Carlo Gozzi perchè recasse soccorso all'uomo, che Ella soleva chiamare *suo padre*. Gasparo era in gravissimo stato; ma (non ostante che quattro medici congiurassero contro la sua esistenza), le cure de'suoi amici e l'assistenza indefessa di Madama Giovanna Sara Cenet lo trassero fuori di pericolo.

(1) N. TOMMASÈO. *Storia civile nella letteraria.* Studi. - Torino, Loescher 1872, p. 180 e segg.

(2) Cfr. GIOVANNI GHERARDINI. *Vita di Gasparo Gozzi* nel TIPALDO, vol. I, p. 221.

(3) Sbaglia il Dalmistro nel riferire questo fatto al 1788. Cfr. *Vita del Conte Gasparo Gozzi* di ANGELO DALMISTRO, a p. 49-50 del volume primo delle *Opere del Conte Gasparo Gozzi*. - Padova, tip. della Minerva, 1818.

(4) *Memorie inutili della vita di* CARLO GOZZI *scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà,* parte seconda. - In Venezia, dalla stamperia Palese MDCCXCVII. Capitolo XLIV, p. 406.

Quale fu la causa vera di questo suo accesso momentaneo di pazzia? fu la febbre soltanto? o non fu la febbre che la conseguenza necessaria d'una eccessiva esaltazione mentale prodotta da paure esagerate o da immaginarii pericoli? Un po' di luce fa l'abate Natale dalle Laste che da Venezia, il 20 agosto 1777, scriveva a Marco Forcellini quanto segue:

« Del Gozzi pur troppo è vero, non che abbia tentato, ma che gettato si sia da una finestra in acqua a un alloggio in Padova accomodatogli dal Procurator Tron: e fu ventura che portato dalla corrente, venisse riconosciuto e raccolto semivivo, dato avendo segni di vita dopo tutte le cerimonie che si fanno agli annegati. Ma dava gran timore una percossa nel petto, e i medici ne disperavano; ma vennero poscia nuove, che era fuori di pericolo, e che il petto era in salvo, ma non la testa. Di questo suo delirio se ne parla variamente. Io lo vedea da più mesi di mal umore, cupo, tetro, dimagrato, pieno al solito di affanni domestici, come io interpretava, e in angustie di borsa. Infatti passò a Padova per sollevarsi, o per medicarsi; ma dicono che andò là a mente non sana. Alcuni aggiungono qualche mortificazione avuta da' Riformatori: ma è cosa scura. Può averlo sconcertato un suo disegno abortito circa una stamperia da lui o suggerita o protetta a favor d'un Libraio, da istituirsi alle pubbliche scuole, per la quale si domandava la prestanza di dieci mila ducati: e chi sa quanti collegati, e quanti castelli in siffatta impresa. Egli con lunga scrittura al Magistrato volea persuadere, ma non ha persuaso. Avvenne un altro accidente, mentr'era in Padova, che può aver dato urto. Ci è colà una giovine e spiritosa litterata, meglie di un Franco, nata Contessa Roberti di Bassano. Questa diede alle stampe un commercio di lettere tra ella (sic) e un certo Abate Conzatti pur litterato. Costui in una lettera ha satirizzato sul Prato della Valle. Fu chiamato a Venezia e ammonito dagli Efori. Gozzi avea approvato questo libro per le stampe. Credono alcuni che questo fatto l'abbia messo in maggior disordine di fantasia. In fatti si trovava egli, come fu scritto da Padova, nell'orto dei semplici, con l'amico Marsili, quando entrarono là a caso due officiali. Allora il Conte attonito disse all'amico: ecco che sono venuti a mettermi in arresto. Immaginatevi cosa avrà detto e fatto il Marsili per levargli sì strana fantasia. In fatti l'accompagnò a casa con tutti i segni di sicurezza da ogni parte. Ma il dì seguente il povero Conte si gettò in acqua. Dio l'ha salvato, e lo salvi in tutto. Sono più giorni che non se ne parla, nè so di più (1). »

....

È noto l'amore figliale che la Tron nutriva verso Gasparo Gozzi. Per quanto i nemici di lei possano scagliarsi con accanimento sulla sua vita, sono costretti a riconoscere molte buone qualità dell'animo suo. Non c'è da malignare sull'affetto che ella sentiva per Gasparo, il quale del resto aveva ventitrè anni più di lei (2). Le lettere del Gozzi, dopo il doloroso accidente di Padova, sono un inno di gratitudine alla sua benefattrice. Ed anche la Musa intorpidita al calore di quell' affetto vivo e reverente, svegliavasi e gli dettava il seguente sonetto:

Versi pur quanto può d'ire e d'oltraggi
Sorte rea sul mio capo e d'aer fosco
Tutto mi cinga in questo oscuro bosco,
Nè sol, nè di ciel segno altro m' irraggi.
Trona, di tua pietà sgombrano i raggi
Tal notte sì, che il mio cammin conosco;
Nè delle serpi il fischio temo o il tosco,
Nè di cader tra' rami irti e selvaggi.
Tra questi è il sasso, in cui si legge ancora:
Misero! vieni, qua discendi e giaci,
Ch'uom, ch'à nemico il ciel, visse a bastanza.
Tu sola agli occhi miei fulgida aurora
Mi scampi da sentieri aspri e fallaci
E prolunghi i miei giorni e la speranza.

....

Riavutosi perfettamente dalla sua malattia, egli si accingeva a ritornare a Venezia, ove l'attendevano tante persone care al suo cuore, tra le quali sua madre. Fino dal 17 settembre 1777 egli notava: « ho da scrivere due righe a mia madre, che s' addolora del mio silenzio (3); » ma nel settembre andava lentamente rimettendosi e ogni più leggiera occupazione gli recava disturbo e inciampo ad una presta guarigione. Finalmente egli potè scrivere il 28 ottobre 1777: « Ho comunicato il pensiero di mia madre a S. E. e chiestole licenza di venire a Venezia prima del Sanmartino. Ella non ha altro dubbio se non che il viaggio possa farmi male; per altro con somma benignità mi concede la venuta, anzi vuol essa medesima provvedermi del burchiello. Non posso avere in mente tanta bontà senza lagrime di tenerezza. Ho dunque stabilito di venire per li quattro, o il più i cinque del venturo, non potendo assicurarmi di venire al presente nello stato in cui mi ritrovo. Intanto le spedisco una lettera, qui acclusa, diretta a mia madre, lasciando a lei la libertà di cogliere quel momento che le parrà il più opportuno per fargliela vedere. Spererei che non dovesse fare effetto cattivo (1). »

(1) *Lettere inedite d'illustri italiani pubblicate in occasione delle felici nozze Michieli-Zuccheri.* Venezia, Antonelli 1833.

(2) Cfr. ENRICO CASTELNUOVO, *Una dama veneziana del secolo XVIII. (Nuova Antologia,* fascicolo XII, 15 giugno 1882, vol. LXIII).

(3) G. GOZZI, *Opere.* Padova, tip. della Minerva 1820, vol. XVI, p. 102.

Ed ora ecco la lettera del Gozzi alla madre sua, che le mie ricerche mi dànno come inedita.

Cariss. Signora Madre amatissima

Si va di giorno in giorno avvicinando il tempo di rivederla, e d'abbracciarla, e di ringraziarla a voce di tutti que' benefizii, che ho da lei ricevuti, senza i quali sarebbe stato impossibile ch'io mi ricuperassi. Ora, lodato sia il Signore Iddio, vado sempre più migliorando, ed altro non mi manca, che mantenermi quanto più posso la tranquillità del cuore. V. E. col suo amore m'ha fino al presente sollevato, e spero che anche per l'avvenire vorrà la salvezza d'un figliuolo, che l'ha sempre rispettata, ed amata. Se potrò ottenere dall'Ecc.ma Procuratessa, mia Benefattrice, a cui debbo tutto me stesso finchè vivo, di partirmi di qua prima del Sammartino, le do parola sacra che ai quattro, o cinque di Novembre sarò in Venezia per presentarmi a Lei. Intanto la prego con tutto il cuore, di procurare con la sua materna affezione, che per sua bontà il sistema delle cose della famiglia prenda qualche buon piede, cioè che possa prendere quell'ordine, che ho col figliuolo Francesco stabilito, fondandomi solo nella bontà, anzi carità di V. E. senza la quale non mi sarebbe possibile di sostenere nè la mia povera famiglia, nè me medesimo. Il mio utile, che traggo dal Magistrato, non è bastante. Ho compreso ne' calcoli da me fatti, anche il benefizio delle possessioni, per sua bontà a me cedute, confidatomi nelle sue proprie lettere. Vede ella dunque se deve avere un figliuolo, che sempre l'ami, e che le debba essere obbligato per sempre. Il suo cuore è stato sempre mio, il mio suo; mi sono sempre confidato nella sua generosità, e l'ho ritrovata sempre uguale. Dunque non occorre, ch'io la preghi di più; ma che mi confidi anche ora, che mi trovo nel punto più interessante della mia vita, ch'è questo d'acquistare un poco di quiete, per salvarmi da nuove malattie, che si potrebbero risvegliare con le nuove afflizioni. Saluti cordialmente mia moglie, la quale son certo che unirà le sue preghiere alle mie con tutto il fervore. Con pieno rispetto filiale le bacio la mano.

Addì 28 Ottobre 1 77 Padova.

Suo devotiss. figliuolo
GASPARO GOZZI (2).

(fuori)
A Sua Eccellenza
La Sig[a]. Angela Tiepolo Gozzi
Sulle Fondamenta Nove
VENEZIA.

....

Gasparo Gozzi da questo tempo in poi, senza forti scosse, visse fino al 25 dicembre 1786. Mortagli nel 1779 la moglie, sposò Sara Cenet. Pochi anni dopo, il 13 novembre 1793, moriva la sua protettrice, Caterina Dolfin Tron. Sparivano così, nel volgere di pochi anni, prima che sparisse la vecchia repubblica, questi due ingegni tanto diversi, eppure legati da una così buona e profonda affezione: l'uno il fine rappresentante della veneta letteratura, l'altra della grazia e dello spirito così caro alla città delle lagune. Sono gli ultimi aneliti della morente. Il '97 è alle porte; la letteratura si imbastardisce; un ufficiale francese detta leggi di buon gusto; muore la celia arguta sulle labbra fatte per un momento livide dalla paura. Vengono poi i saturnali della rivoluzione; ma l'antica gaiezza e festività è sparita.

Venezia, la gloriosa repubblica, è morta per sempre.

Gennaio 1883.

Giuseppe Biadego.

(1) G. GOZZI, *Opere ecc.* vol. XVI, p. 341. La lettera e diretta al signor Antonio Prata.

(2) L'autografo di questa lettera si conserva presso il cav. G. B. Bertoli di Casaleone.

FERDINANDO MARTINI, *Direttore responsabile.*

Rivenditori morosi.

UDINE. **G. Ferri.**
CALTANISSETTA. **G. Dainotti - A. Giacopino.**
GIRGENTI. **P. Crocchiola.**
PESCARA - **G. Merciaro.**
VICENZA. **A. Dal Corno.**
BRESCIA. **A. Rosati.**
BRONI. **G. Del Bo.**
MIRANDOLA. **L. Valentini.**

Roma — Tipografia Fratelli Centenari.

LA DOMENICA LETTERARIA

→ Un Anno: nel Regno L. 5, Estero (Unione postale L. 8) ← Direttore: F. MARTINI → Un numero Centesimi 10 — Arretrato Centesimi 20 ←

ANNO II. — NUM. 11 ROMA — Direzione e Amministrazione via Due Macelli, 3 — ROMA ROMA, 18 MARZO 1883

SOMMARIO

L' ESPOSIZIONE

....

IV.

DISTINGUO: altro è il giudizio sui quadri esposti, altro il giudizio sui loro autori. Il vincitore di Waterloo non vale il vinto di Waterloo che fu vincitore di tante e tante altre grandi battaglie.

Angelo Dall'Oca fa al mondo artistico una bella promessa col suo *Fuoco al camino*, quadro creato con pennello disinvolto, dove tutto è corretto e preciso, e il colorito sodo e gaio ha impronta di verità, e il tocco minuto non ha velature, nè ritorni, nè incrostazioni, nè alcun neo che ne scemi il brio e la freschezza, e il dramma della vita afferma la superiorità sua sul dramma della scena. In questo lavoro e nell'altro, audace, dell'*Inondazione veronese*, il Dall'Oca ha nota originale che afferma l'individualità sua. È questo il pregio dell'*Inondazione*, che è tela poco simpatica, ma forte e vera. E a queste opere d'arte io applaudisco, sperando potere fra qualche anno mandar lauri all'artista: - fra qualche anno e non oggi, perchè la debole colorazione di un'altra tela (*Fra il sì e il no*) e il vedere, in questa e in altre due portate all'Esposizione di Roma (*In primavera* e *Verso sera*), egualmente vivo ma meno sistemato il colore, che talvolta pare messo a mosaico secondo la moda del Favretto, mi fa desiderare ch'ei si decida piuttosto per una delle due pitture qui messe in mostra, nè ondeggi più fra entrambe: per quella in cui la sinfonia dei colori è più armonizzata e meno amato lo scoppiettio e preferita la dissonanza alla stonatura: ch'ei si decida, cioè, per la nota individuale *sua*, poichè ha mostrato di saperla avere nel *Fuoco al camino* e nella *Inondazione*, ed esca affatto dall'orbita altrui. E se egli seguirà la *sua* stella, ricercando tutte le ispirazioni alla natura, alla verità e al dramma della vita, nè più rammentando le altrui tele, e molto studiando la realità viva delle cose e degli uomini, Angelo Dall'Oca non potrà fallire a glorioso porto.

Debbo dire lo stesso a Raffaele Faccioli, la cui pittura ha tanto diversa l'indole e l'intonazione: di Bologna questi, veneto il Dall'Oca.

Il quadro del Faccioli, che rappresenta una donna vestita di lutto stretto con sui ginocchi un bambino, anche lui vestito di nero, in un compartimento di prima classe della ferrovia, addormentati la madre e il figlioletto, all'alba - questo quadro, che ha per titolo *Viaggio triste* - è delicato e simpatico. È un quadro che penetra. La monotonia di tono che i pittori forse censurano in questa tela, ne è un pregio, però che si accorda al soggetto ed accresce forza all'espressione. Anche la fattura della parte inferiore del quadro, che a qualche pittore può non parere perfetta, è necessaria affinchè il soverchio rilievo di questa non distragga dalla figura principale. Può dirsi che l'aria, la quale si vede dal finestrino, non se ne vada, come suol parere fuggente quando si guardi viaggiando in ferrovia; piccolo neo che nulla toglie a la bella mestizia di quest'opera d'arte. Ma qui, più che nel precedente artista, la disparità fra le varie opere d'arte è grande, poichè le altre tele del Faccioli (*Il mercato della seta*, il *Messidoro* anemico, e il *Leopardi* di fattura antiquata) non resistono al paragone del *Viaggio triste*, senza del quale egli sarebbe rimasto inosservato.

Ed ecco ora i tre, pei quali può essere eguale il plauso all'opera d'arte ed all'artista: Luigi Nono, Giuseppe Ferrari, Francesco Paolo Michetti.

Il *Refugium peccatorum* di Luigi Nono, il più bel pezzo di poesia che si veda in questa Esposizione, astrazion fatta dalla sala degli acquerelli dov'è quella briciola di paradiso mandataci da Alma Tadema, il *Refugium peccatorum* non è senza ineguaglianze. La balaustra e il terreno, ritratti evidentemente dal vero, sono stupendi per verità, e verissimo è il suolo, vera e penetrante è la giovine che s'inginocchia co' suoi rimorsi, con le sue paure, col suo dolore, a piè della Madonna; - ma il cielo è duro, crudo, solido come un muro a secco, nè è aria così vera come è vero il suolo; e quel pezzo di casa che si vede a diritta, non armonizza in tutto con l'ambiente, poichè non istacca tanto per tono, quanto a me pare dovrebbe, in quel crepuscolo; anzi apparisce cristallizzata e poco solida. Anche quella rattoppatura bianca alla vela gialla immollata dalla pioggia, che di poco è cessata, a me sembra distragga dalla possente impressione di tono uniforme che è in tutto il quadro, poichè quella, parendo a prima vista non rattoppatura ma bandiera, attrae la curiosità di chi guarda. Pure, nessuno può negare che in questo lavoro regni una impressione di verità ed un sentimento acuto che commuovono e fermano: una semplicità ed evidenza di fattura che mostrano la superiorità poetica del pennello sereno fra tante tavolozze di ciarlatani; un profumo soave di tristezza simpatica, vera, palpitante, che ci fa sentire tristi, e tanto più ci attrae quanto meno si mostra. Qui infatti non vedi la Madonna, non il viso della infelice che prega: nulla che squilli, nessuno che gridi: e tutto comprendi e tutto ti si ripercuote nell'anima. Qui, come nei migliori romanzi dell'arte moderna, protagonista non è il protagonista: protagonista è l'ambiente, che pare generi esso la situazione morale dell'uomo, non si adatti esso a questa. E così è la vita.

Se così fosse la *Via dolorosa* del Ferrari, sarebbe anch'essa vera. Ma la luce artificiale, la durezza geometrica dei rettilinei che separano con troppo decisa precisione la luce dall'ombra, il fondo cupo che pare di cartone, l'ambiente tutto, è un accessorio delle figure: scena fatta per quella rappresentazione. Ed è quadro ammirabile: ma quadro: troppo quadro. Ripeto, il quadro è degno di ammirazione. È pittura buia, ma forte per solidità ed evidenza. La madre del Nazareno, nel rivoltarsi indietro a guardare la croce, rammenta assai la Ristori o la Rachel; ma ha sul viso una grande espressione di dolore ed è accompagnata da tre uomini nei quali la verità del dolore è scultoriamente resa intensa e profonda. Il quadro ha reminiscenze accademiche, ma è condotto con pennello maestro; ed è certamente la più forte e bella esumazione che si potesse desiderare della pittura antiquata. Io non amo questa pittura; ma ciò non m'impedisce di avere grande rispetto per lei. Amo l'altra pittura: quella in cui i corpi si staccono dal fondo senza artificio evidente e senza brusco contrasto, e in cui un'ombra sola, ma non la caricatura di un'ombra, determina il rilievo di tutto il quadro e pare che viva. Amo questa pittura; ma non nego ammirazione al Bonnat, per dirne un esempio illustre, che è un Durand più grave, più scultorio, più caricato, il quale nel ritrarre le figure ama modellarle violentemente, chiaroscurarle con grande forza, dare un pugno dove basterebbe dare leggera spinta con un dito, mostrarsi forte di studi accademici, ed emulare con la scultura rilevando le figure sui fondi bui con la luce a 35 gradi.

Il Millais, per citare un altro esempio illustre, vi porta sotto altro cielo. Egli non ha falsariga, dipinge come un fanciullo, inconsapevole talvolta del suo disegno, con tavolozza spesso imperfetta, ispirata a una natura gioconda e luminosa. Tale pareva dovesse per tutta la vita sua essere il Michetti, al cui clangore vibrante, alle cui rutilanti feste di colore il pubblico accorreva spensierato e festoso come folla napoletana che vada a Piedigrotta l'otto settembre, ma dalle quali si ritraeva borbottando la critica, animale a sangue freddo come i serpi, che diceva: Grave colpa ha questo figliuolo prediletto dall'arte, cui la natura ha dato mano incantata, la quale automaticamente dipinge per istinto col colore dei fiori e col fascino radioso del cielo; grave colpa ha costui, poichè vuol rimanere pittore e sdegna ripiegarsi sovra sè medesimo e diventare artista, grande artista. Gettate dunque al fuoco Giovenale, rispondevano gli ammiratori del Michetti attratti in quel vortice di luminosa giovinezza, gettatelo al fuoco perchè iperbolico, e Omero perchè diffuso, e Lucrezio perchè oscuro, e Dante perchè tenebroso, e Shakespeare perchè scorretto: gettate al fuoco la nudità oscena di Rabelais, i periodi impennacchiati e rigidi di Eschilo, la esuberanza di Tullio, le stravaganze dell'Ariosto: gettate al fuoco tutta quest'arte, però che tutta dalla critica è stata convinta in flagranza di questo o quel peccato. E la critica soggiungeva non essere il Michetti sì alto da potersi ancora permettere imperfezioni di disegno e povertà di soggetto ed errori di composizione, nè bastare il solo colore, principalissimo elemento della pittura, a creare l'opera d'arte pittorica, come non basta il solo cuore a fare l'organismo umano. - Ed ecco un altro Michetti.

Il suo è un *avatar* meraviglioso: riconosciuto già come trapotente nel colore, eccolo in una nuova incarnazione, nella quale conserva la potenza della prima apparizione: eccolo trapotente e insuperato nel modellare, rimanendo altissimo nel colore.

Questo quadro del Michetti che è alla esposizione di Roma, la quale io non descrivo però che parlo per chi l'ha già veduta non essendomi permesso di fare un volume, questo quadro, più che dipinto, è martellato con vigore grandissimo da fisiologo esperto nella notomia del corpo umano. Qui non sono, come in quasi tutti gli altri quadri, vesti dentro alle quali può essere carne senza ossa, o ricotta, o burro, o il legno del manichino, o una struttura di metallo: qui sono veri corpi di uomini sopra ai quali stanno le vesti, e che, se si svestissero, si vedrebbero michelangiolescamente perfetti. Il progresso fatto dal Michetti con questo quadro, il quale, pur non esponendo le accademiche nudità, riconduce la pittura allo studio del nudo, è grandissimo. Il Michetti cammina e cammina con passi da gigante. Cammina nella via della verità; e gli *studi* del quadro sono accanto a questo per chi non sappia leggere in esso, a mostrare ch'egli dà alla pittura la solidità reale della verità, a tal segno da fare su noi la medesima impressione della verità: la medesima, nè un centigrammo di più, nè un centigrammo di meno.

E questo quadro, che è la più forte e la meno incompiuta affermazione artistica palesatasi all'Esposizione di Roma, ha i difetti de' suoi pregi. È l'opposto del lavoro di Giuseppe Ferrari. La *Via dolorosa* è troppo quadro: il *Voto* non è abbastanza quadro ed è troppo natura. Tutte quelle figure che stanno di faccia, hanno un allineamento militare che dà monotonia e confusione: il protagonista abbracciato col busto del santo, non è abbastanza messo in evidenza: da lui e dalla tratta di fedeli striscianti sul suolo ci distraggono soverchiamente la folla allineata che forma il fondo della scena e la gente ch'è dietro il busto del santo: per parlare anzi più esattamente, troppo qui si avverte la mancanza del protagonista, poichè ogni figura è protagonista e si ha in questa tela sì piena sinfonia di pensieri quanto era piena la sinfonia dei colori nelle precedenti tele del Michetti. Ciò fa che ci si fermi confusi innanzi al troppo complesso lavoro, incerti su ciò che l'artista voglia dire e non sapendoci decidere ad una piuttosto che ad un'altra delle molte espressioni che sono nelle varie figure e nell'ambiente. Forse l'insieme si vedrebbe meglio, io credo, se la tela fosse più alta; se anzichè essere tozza (tre metri alta e sette lunga) lasciasse vedere il vuoto su tutte quelle teste (se fosse alta cinque metri) e se meglio lasciasse scorgere lo sfondo. Ma quell'allineamento che è proprio delle folle in chiesa, quella varietà di espressioni, quella molteplicità di tipi, quell'esuberante contrasto di emozioni varie e di attitudini diverse, quella mancanza d'insieme nell'insieme è senza dubbio vera, reale, naturale. Opera d'arte, questa

del Michetti è stupenda come riproduzione e della verità: – quadro, esso ha il difetto del suo pregio, però che, non avendo alcuna astuzia di composizione, non è abbastanza *quadro*, non è abbastanza *spettacolo*, e, multiforme e complesso, nasconde allo spettatore sotto la grande varietà delle figure la unità del concetto, sì che questi riman perplesso e insoddisfatto.

E qui, dopo avere parlato dei pittori principali e della moltitudine, dovrei, prima di passare alla scultura, dire qualche cosa degli acquerelli, e di Edoardo Navone, e di Vincenzo Cabianca, e di Publio De Tommasi, e nuovamente di Edoardo Dalbono, e di Alfredo Muzio che alla fisonomia mi pare figlio del Michetti, e dell'inglese Holmes e dell'austriaco Ethofer scialbi amendue. Ma, in verità, quand'io sono in quella sala il quadrettino di Alma Tadema mi rapisce tanto ch'io non conservo più per gli altri serenità di giudizio. Questa domanda d'amore che il villico de'tempi romani fa alla bionda che rimane muta e pure disiosa di udire ancora le carezzanti parole, è certamente ciò che più bello è uscito dall'anima dell'artista fiammingo che, trapiantato in Inghilterra, chiede a Roma ad Atene e a Pompei le maggiori ispirazioni sue. Nulla ho mai veduto di più semplice, e, quanto semplice, altrettanto gagliardo. Un sedile, due persone, un gruppo di rose, e l'azzurro del mare e l'azzurro del cielo, e in tanto azzurro null'altro che un leandro in fiore. Aver resistito alla tentazione di creare un giardino di papaveri e di girasoli o una pergola verde, e aver richiesto ai rapporti più sottili delle più soavi tinte l'espressione più fedele della ineffabile dolcezza ch'è nel primo sentirsi parlare d'amore e nella prima coscienza di sentirsi amato, – è ben questo che rende il quadretto del Tadema semplice, naturalmente bello, spontaneo, candido, verginale come un idillio di Teocrito. Che pace in quell'ambiente! che dolcezza primaverile nell'amore di quei due! che ristoro nel fermarsi a guardare tutta questa soavità di sentimento e di natura! Pare che l'anima si rinvergini e si risenta capace di quelle rosee albe dell'esistenza, quando i sentimenti hanno contorni indefiniti, indefiniti come una musica, e come la musica armoniosi e penetranti.

Ahi quell'alba per me non verrà mai più; ed io sento che nessuna parola può avere dentro di me eco più triste di questo *mai più!* Un sole infocato ci ha già arsi e consunti, noi delle altre generazioni, verso le quali la patria ha obblighi grandi, però che avemmo fede, e la fede ci fece non sterili amanti di ogni cosa grande e bella. Presto scompariremo; e molti sono già scomparsi: alcuni in pieno meriggio: qualcuno morto pur rimanendo ancora fra i vivi. Parlo del povero De Chirico, cui la ragione cominciò a ottenebrarsi mentre ritraea sulla tela le sembianze di persona a me cara; entrato poi in un manicomio; ora idiota. Il suo destino è stato quello d'una meteora: simile al destino di Van der Goel, discepolo di Memling, valente pittore cui la ragione si spense mentre era in fiore e che finì tra i frati che pietosi lo avevano accolto nel loro convento.

Oh renda bello l'arte questo breve nostro passaggio; e lo fortifichi: morremo anche noi domani. E uditela dal Carducci, se volete non più trovarla superflua e volgare, questa verità che ci pesa sul capo:

Diman morremo, come ier moriro
 quelli che amammo: via da le memorie,
 via da gli affetti, tenui ombre lievi
 dilegueremo.

Morremo; e sempre faticosa intorno
 de l'almo sole volgerà la terra,
 mille sprizzando ad ogni istante vite
 come scintille;

vite in cui nuovi fremeranno amori,
 vite che a nuove pugne fremeranno,
 e a nuovi numi canteranno i canti
 de l'avvenire.

E voi non nati, a le cui man la face
 verrà che scòrse da le nostre, e voi
 disparirete, radiose schiere,
 su ne l'azzurro.

Rocco de Zerbi.

UNA LEGGENDA (1)

....

Strana vicenda di nomi e di cose! Sant'Elena nacque oscuramente a Drepano, visse oscuramente la sua gioventù facendo l'ostessa, ed ecco che nel nome di lei si ricongiungono le memorie di due grandi imperatori, Costantino e Napoleone. Impone il primo al mondo ancor titubante la nuova fede cristiana nel cui segno vinceva; diffonde il secondo colle armi la nuova fede della Rivoluzione ch'era la forza sua. E aveva proprio dovuto Giovanni de Noya scoprire nel giorno della santa, il 18 agosto 1501, l'isoletta dell'Atlantico perchè il nome della madre di Costantino divenisse ormai inseparabile da quello di Napoleone!

Quasi ciò non bastasse, intorno a lei, concubina di Costanzo Cloro, raggiano le pie storie del ritrovamento della croce su la quale Gesù Cristo, come dice il Renan, vinse la morte.

....

Era il 326. Distrutto il tempio che Adriano, per suggestione de' pontefici ebrei, aveva costruito sul Golgota perchè i cristiani non osassero inginocchiarvisi, Elena scoprì quivi le tre croci di Cristo e de' ladroni. Come riconoscere quella di Cristo? Narra un antico cronista che la tristezza dei fedeli era smisurata, quando Macario, uomo di Dio, fe' addurre certa Libania che, dalla perfidia della sinagoga convertitasi alla vera chiesa, stava ora per rendere l'anima sua al creatore. « Essendo giunto quel corpo, levò il vescovo Macario le mani al cielo, e disse: O Dio onnipotente che ben volesti col tormento dell'unigenito tuo figlio sulla croce dar salvezza al genere umano, e inspirasti ora nel cuore dell'ancella tua Elena di cercare il sacro legno da cui pendè la salvezza nostra; tu mostra palese a noi quale delle croci servì alla gloria del Signore e quali a servile ufficio, con ciò che questa donna, la quale quasi morta si giace, subito, non appena tocco il legno salutare, dalla porta della morte sia richiamata in vita. E detto questo, tentò la prima e nulla fece; tentò la seconda e nulla anche fece. Ma non sì tosto diè mano alla terza, che subito con spalancati gli occhi la donna si alzò, e, riavute le forze sue, più svelta che mai stata non fosse, cominciò a correr tutta la casa e a celebrare la potenza di Dio. »

Ben s'intende come alla madre dell'imperatore che tanto piena si mostrava delle nuove credenze e dava alle chiese d'Italia le reliquie del legno e de'chiodi, onde poi la corona di ferro, non mancasse onor di leggende. Nelle storie ella rivive altera figura quando, dopo aver pianto il nipote Crispo fatto o avvelenare o strozzare dal padre per le arti della matrigna Fausta, ne sorge vendicatrice accusando Fausta stessa di mala tresca con un garzone delle scuderie imperiali. L'adultera fu tolta di mezzo, soffocata dal vapore di un bagno che andò orribilmente scaldandosi finchè l'uccise.

....

Ma la madre di Costantino cui egli ebbe sempre in tanta reverenza, ma Sant'Elena discopritrice della vera croce, fu veramente ostessa nella sua gioventù e concubina, non moglie, di Costanzo Cloro?

Ho qui sul tavolino (e la mole delle mille pagine in quarto a doppia colonna me l'occupa quasi intero) gli *Acta Sanctorum* pel mese d'agosto; mirabile monumento di erudizione. Ed ho, diversissimo di mole e d'intenti, il libro che il professor Achille Coen ha dato, non è molto, alla curiosità degli studiosi; libro ottimo veramente per dottrina e per metodo. Su' vili natali della santa non discordano; discordano sulle relazioni di lei con Costanzo. Gli *Acta* la vogliono legittima moglie, e s'intende il perchè; il Coen la dimostra concubina come la dissero S. Girolamo, Orosio, Zosimo, Cassiodoro, e in modo indiretto anche S. Ambrogio. Se fosse stata moglie, perchè e come la voce pubblica l'avrebbe mai detta concubina? Ma se fu concubina, ben è chiaro come e perchè la santa e la madre dell'imperatore fosse detta legittima moglie dai credenti e da' cortigiani.

E ostessa e concubina la vuole la leggenda, che con bello accorgimento di critica il Coen studiò quasi a riprova delle testimonianze storiche. L'importanza del suo libro, che tocca per incidenza di assai questioni anche letterarie, sta appunto principalmente nell'acuta indagine che egli ha fatta delle favole intorno alla nascita e ai primi anni di Costantino Magno, perseguendole in ogni lor forma ed accenno. Ogni favola nasce per un qualche fatto veramente accaduto. Spesso, come dice il Coen, il tronco è così strettamente e foltamente avvolto dalle piante parassite che più non si vede; ma frugate, e sotto l'ellera sarà la scorza della quercia. Questo saggio è intanto tale da far desiderare che la intera leggenda di Costantino trovi un'illustratore in chi seppe tanto bravamente studiarne una parte. « Il ricordo delle narrazioni leggendarie createsi attorno alla memoria degli uomini che lasciarono dopo di sè una impronta profonda e nel campo dei fatti e nel pensiero dei posteri, dev'essere argomento, dell'ultimo se vuolsi, ma pur sempre di un capitolo della loro biografia. » Così dice egli; e nessuno può meglio di lui medesimo appagare il desiderio che le sue parole faranno agevolmente nascere negli studiosi.

Ma è tempo di venire alla leggenda.

....

Le leggende sono come le valanghe: ingrossano sempre più quanto più si dilungano dall'origine.

Costanzo, non ancora imperatore, tornando co'suoi compagni d'arme da una spedizione contro i Sarmati, ebbe ad albergare una notte in una locanda dove era una bellissima giovine, Elena. Giacque con lei, e la mattina le regalò una veste di porpora. Poi proseguì il viaggio, e giunse a Roma. Fatto imperatore dal senato pe' molti meriti suoi, non potè aver dalla moglie che un figlio stupido; e, disperato, mandò in Oriente alcuni che gli cercassero un bello e intelligente fanciullo cui potesse adottare per suo. Vanno i messi, e càpitano all'albergo d'Elena: sanno da lei che ella ebbe da Costanzo un figlio, Costantino; lo vedono tale in tutto quale essi cercavano, e lo portano all'imperatore che, lietissimo, lo accoglie e riconosce.

Così narra la *Storia del martirio di S. Eusignio d'Antiochia*; scrittura del settimo o dell'ottavo secolo. Poco diversamente, Niceforo Callistide attingeva, verso la metà del secolo decimoquarto, a qualche antica forma della leggenda che, per questa parte, potrebbe dirsi orientale.

Correva intanto in Occidente una novella. Eccola in breve. C'era una volta in Roma, in piazza Traiana, un certo Guido, bravo a far salse e mostarde, che aveva un figliolo tanto simigliante a quel dell'imperatore che si potevano scambiare. Andarono da lui de' mercanti e gliè lo chiesero; ei lo concesse. Dopo tre mesi, con quaranta navi vanno i mercanti all'imperatore di Costantinopoli e, fingendosi ambasciadori di quel di Roma, gli chiedono la figlia sua per Manfredi, figlio del salsiere, cui fingono nato dall'imperatore. Si fanno le nozze, e poco dopo la armata deve raddurre gli sposi a Roma. Ma, giunti nell'alto, i mercanti vogliono uccidere i due giovini rivelando alla sposa chi sia veramente il marito; ed è solo per la pietà delle lacrime di lei che consentono a lasciarli in un'isola deserta. A Guido dànno ad intendere che Manfredi volle restare a Costantinopoli per un suo amore; e così si godono in pace le ricchezze del corredo nuziale.

I due abbandonati vivono malamente d'erbe selvatiche finchè passa una nave che li raccoglie e mena in salvo. Giunti finalmente a Roma, son male accolti dal salsiere che crede che la giovine sia una sgualdrinella raccattata dal figlio; ma ella si trae dalla camicia, che la madre le aveva messa in dosso carica di perle e pietre preziose, una di queste e col danaro che ne cava compra vesti degne di sè, compra un palazzo, e convita cinquecento cavalieri chiedendo loro le ottengano udienza dall'imperatore. Nel cospetto del quale, francamente gli chiede o di tener per figlio Manfredi o di rimandar lei a Costantinopoli. L'imperatore, cui da tre mesi era morto l'unico figlio, sceglie il primo partito, e fa decapitare i mercanti.

Questa *Storia di Manfredo imperadore di Roma figlio di Guido Salsiere* fu scritta nel trecento; ma dovè correre da assai anni innanzi per le veglie dei popolani, meraviglianti alle avventure del giovine.

Com'entra in tutto ciò Costantino?

....

Della leggenda orientale e della novella occidentale accadde, quando che sia, come a dire uno scontro ed un travasamento l'una nell'altra. Ciò ch'era stato detto di Costantino da un lato e di Manfredo dall'altro si confuse insieme, e i due rivoletti divennero un fiume che si scavò più d'un letto. Quanto l'autore dell'*Urbano*, a torto attribuito al Boccaccio (molte buone osservazioni fa il Coen su tal proposito), narra del protagonista, e ciò che narra di Selvaggio nel suo *Libro Imperiale* Giovanni de' Buonsignori, mostrano chiaro quel che potrebbe dirsi il confluente delle due acque.

Ma più singolare testimonianza è quella di Cola di Rienzo. Me ne duole per lo *spirto gentile*, se è lui.

Un giorno il tribuno, ch'era allora prigioniero a Praga, scrive all'imperatore Carlo IV ch'ei non è già figlio, come tutti credevano, di poveri albergatori ma sì di Enrico VII. Ed ecco come. S'era costui messo incognito per i rioni guelfi della città; fu riconosciuto e inseguito; potè salvarsi entrando subito nella taverna di Lorenzo e restandovi chiuso dieci o quindici giorni. La madre di Cola non avea quivi il marito; *giovinetta era e bella non poco*, afferma il figlio, e si diè all'ospite. Da lui ebbe Cola.

Per tal modo l'ambizione può stringere tal volta sì forte da indurre a calunniare la madre propria anche un tribuno eletto da volontà del popolo! Buona lezione diè al preteso zio il nipote Carlo IV. « Non spetta a me, gli rispose, trattare di tali cose: una sola cosa io so, che cioè siamo tutti creature di Dio, figli di Adamo, formati di limo e destinati ad essere di nuovo convertiti in limo. »

Ma nell'*Urbano*, nel *Libro Imperiale*, nella lettera di Cola, v'ha la leggenda costantiniana, non il nome di Costantino. Affrettiamoci a ritrovarlo: *jam lusimus satis*, e le leggende, lentissime nella formazione loro amano invece breve il racconto.

....

Elena, nata a Treviri di nobile famiglia, va a Roma pellegrinando: la vede Costanzo imperatore, se ne innamora, la viola: ma, commosso dai pianti di lei, le lascia un anello e un ornamento di gran pregio che gl'imperatori solevano imporsi alle spalle.

Poco dopo la giovinetta si accorge d'essere incinta, ha vergogna di tornare in patria, e vive col lavoro delle sue mani, dando al figlio che le nasce il nome di Costantino. Cresce costui bellissimo e di ottimi costumi; tanto che due mercanti il vedono e subito pensano portarlo all'imperatore dei Greci, ch'era allora in guerra con quel dei Romani, a nome di quest'ultimo chiedendogli per lui la figlia in isposa. Così fanno, e senza alcun sospetto il buon imperatore concede la figlia, come pegno di pace. A lei l'imperatrice consegna segretamente tali e tante gemme da potersene comprare un regno intero, caso mai le accadesse disgrazia. E disgrazia accade; perchè, non sì tosto i mercanti sono nell'alto mare che volgono la nave a un'isola deserta e vi abbandonano gli sposi ma questi sono dopo qualche dì tolti di là da alcuni pietosi naviganti, e giungono a Roma. Elena, contenta di riavere il figlio di cui non aveva più nuova alcuna, non sa come mantenere lui e la sposa; ed ecco che questa vende le pietre preziose, e col danaro ricavatone dà modo alla suocera di metter su una locanda onde vivono decentemente.

Costantino intanto s'era fatto gagliardo cavaliere. Lo vide un dì l'imperatore, e, ammirandolo negli esercizi equestri, gli chiede chi sia. Egli si dice figlio d'un'ostessa; Costanzo la vuol conoscere; trova Elena; per l'anello e l'ornamento si ricorda della giovinetta violata, e adotta il figlio che ella ebbe di lui. L'imperatore dei Greci, saputa la cosa, lieto di sì felice esito di tante avventure, fa del pari Costantino erede dell'impero.

Tale è, in poche parole, il libretto che E. Heydenreich pubblicò l'anno scorso a Lipsia (*Incerti auctoris De Constantino Magno ejusque matre Helena Libellus*); e non molto discorda da questa la narrazione che della leggenda già conoscevasi in alcuni nostri Jacopo d'Acqui, Giovanni di Verona, Fazio degli Uberti.

Ma dopo aver dato materia a questi ed altri scrittori, dopo aver corso ne' suoi elementi quasi tutta l'Europa, la leggenda costantiniana fu a poco a poco negletta e dimenticata. Troppo manifesto vi era il romanzesco, troppo scarso l'elemento religioso, perchè nè le cronache nè le vite dei santi la potessero conservare.

Come era nata?

....

Il 25 luglio 306 muore a York Costanzo Cloro imperatore: i soldati proclamano subito Augusto ed imperatore il figlio di lui, Costantino.

Divenuto per la bravura sua nelle armi tribuno di prima classe, Costantino s'era in breve guadagnato l'animo di tutti; e quando potè sfuggire di tra le unghie del geloso Galerio, e traversando con mirabile celerità la Bitinia, la Tracia, la Dacia, la Pannonia, l'Italia e la Gallia, giunse a Boulogne per raggiungere il padre che salpava per la Britannia, le grida del popolo lo salutarono futuro imperatore.

Ma nell'Oriente nessuno, fuor della corte di Galerio, aveva saputo di lui; e quando giunse la nuova che Costanzo era morto si doverono in Oriente chiedere chi fosse questo tal Costantino che toglieva il trono a' figli legittimi di Costanzo: Giulio e Delmazio. Seppero ch'era figlio anch'esso del morto imperatore che l'aveva avuto da una locandiera al tempo della guerra sarmatica. Largo campo ai voli della fantasia. Il popolo non ammette d'ignorare; le lacune colma inventando. Così probabilmente nacque la prima parte della leggenda.

La quale venuta anche in Occidente, come, è noto che fecero le più delle favole e delle novelle, chi non voglia dir tutte, fu facilmente commista a un altro racconto di cui una forma è da riconoscere nella *Storia di Guido Salsiere*. E forse ciò avvenne quando la casa di Sassonia cercò far suo l'impero d'Oriente e Ottone II si sposò a Teofania, principessa greca. Il che a determinare è quasi impossibile; e poco importa, del resto.

....

Tali nascono si svolgono e muoiono le leggende; così opera su loro il coltello anatomico della critica. Nè sono per questo meno meravigliosa fioritura della fantasia popolare; perchè che altri mi sappia dire di quante specie alberi ha la foresta, a me non toglie affatto la meraviglia del vederla stendersi immensa e movere il vasto ondeggiamento delle cime. I poeti d'arte son forse più immaginosi del popolo Chi lo credesse dia, per esempio, un'occhiata alle *Fonti dell'Orlando Furioso* con tanto acume e dottrina ricercate da Pio Rajna. Perfino i sogni son composti

(1) ACHILLE COEN. *Di una leggenda relativa alla nascita e alla gioventù di Costantino Magno.* Roma, Forzani e C. 1882.

reminiscenze variamente aggruppate; e i corpi mplici della fisica son ridotti a ben pochi.

Appunto per ciò è bello ed utile studiare come di oco nasca molto. Le leggende, grandi ombre di gran profili, come le dice l'Ampère, attraggono, come à le orecchie e i cuori del popolo, l'ingegno ora e studio de' pensatori. Giova salir con la storia

Sovra i poggi al ciel sorgenti
Ove mugghian le cascate
I lugùbri avvertimenti;

giova anche scendere

Ne le quete umili valli
Ove al piè de le pensose
Querci, sgorgan delle favole
Le fontane misteriose,

Auguriamoci sempre una guida come Achille Coen.

Guido Mazzoni.

RIMEMBRANZE

....

La contessa Guiccioli.

Frailty, thy name is woman.
SHAKSPEARE.

Nell'estate del 1845 ero ai Bagni di Lucca. Frentatissimo il luogo allora; Italiani e stranieri acrenti da tutte le parti. Era per ammirarvi quel iso di natura, la divina grazia di quei poggi, il de di quelle selve, le dolci e limpide correnti che per tutto rigano il piano? Quel soggiorno, uno dei ameni d'Italia, attirava a sè, per la sua leggia, forestieri e Italiani? Nulla di ciò; vi era un ino più potente, una calamita più efficace; vi era *Casino*, e una tavola coperta di un tappeto verde; na *roulette* che faceva udir senza tregua la sua e roca; e un *trenta e quaranta* che segnava le bili combinazioni di un mazzo di carte; e ino alla tavola stipati, affollati, uomini e donne; hi e poveri; i primi per fuggir tedio, la gran edizione dei ricchi, e procacciarsi, anche paola poi col sangue se occorresse, qualche sensae che rompesse un' intollerabile monotonia; gli per la speranza di arricchire, di mutar sorte; sione per gli uni e per gli altri, avvegnachè, tutto ragguagliato a stretto rigor matematico, tutto sse, da sezzo, essere al banco riservato.

donne giovani e vecchie, di ogni classe e di ogni e; della buona o della cattiva società; fornite arse di vezzi, oneste o fragili, col blasone degli quello solo delle proprie opere, tutte a rubarsi beati posti che, smessa ogni consuetudine caresca davanti alla potenza di quell'attrazione, gli ni, impossessandosene, non cedevano più, fossero state giovani e leggiadre e di sperata abbracciabilità chiedenti.

Bagni di Lucca per tal guisa allora fiorivano, e or di principe ereditario, una specie di Alessande'Medici, che poi trovò il suo Lorenzino a Parne accresceva lo splendore. Egli pure veniva a visitarli, e collo scudiscio alla mano, sfer, per giovanil vaghezza, i poveri coloni che no la sventura di abbattersi in lui per la via o passava, e corteggiando, colla voce stridula turale, le facili belle, che di quei più facili allori vano pure appagate.

là da un mese e stavo una mattina sulla cima olle da cui si dominava il *Casino* e la valle, e alire la contessa Guiccioli. Ella era ancora in a grazia della sua bellezza, quantunque più di anni fossero trascorsi dopo i tempi di Byron. alla cima si fermò e si assise sopra un masso ra; guardò il paesaggio e mi diresse il discorso. che il conte Gamba, suo fratello, le avesse di me come di un grande ammiratore di By; ed ella non dimandava di meglio che di far le memorie che si collegavano col poeta vea tanto amata.

ppressai e mi diede un foglio.

orreste farmi la grazia di leggerlo?

he è?

n'ode di Giorgio, che mi son provata di tra- Non so se io abbia seguito bene i precetti tempo mi davano. È quell'ode sublime, quelsublime ch'egli diresse a sua moglie... *Fare ll and if for ever*... Leggete, ve ne prego, e se non ha avuto ragione la Staël nel dire che tal'ode si poteva desiderare anche un di-

vo a memoria la poesia; lessi la traduzione.

ome vi sembra? » mi chiese, quando ebbi finito.

rovai impacciato a rispondere; volli schermirella insistè: « Come vi sembra? »

co io pure che la Staël ha avuto ragione.

la traduzione, la traduzione? » ella disse do.

« Ah, contessa, fu veramente dettata dal cuore. »

Parve ch'ella fosse contenta di quella specie di lode quale che si fosse, e continuò: « E quella donna non corse da lui dopo aver ricevuto un tale addio; non corse per slanciarsi nelle sue braccia e dirgli tutto è perdonato, tutto è dimenticato; e tenne velato agli occhi di sua figlia il ritratto di un tal uomo, come quello di Faliero a Venezia. A lui, a lui, che quella figlia idolatrava (1)... Oh possono dunque esservi creature sì fatte su questa terra? »

« In Italia ciò non sarebbe avvenuto, » dissi affisandola.

« Oh sì, è vero in Italia solo si sa amare, » e si asciugò gli occhi. « Povero Giorgio, io andai in Inghilterra per vedere Harrow, Cambridge, e la badia di Newstead, che tanti ricordi serbano di lui; fui commossa di sdegno vedendo che a Westminster non vi è il suo sepolcro. Gli ipocriti che lo calunniarono in vita trionfarono di lui anche dopo ch' egli ebbe abbandonata la terra che aveva arricchita di tanta gloria. Povero Giorgio, egli ebbe ragione di lasciar l'Inghilterra; ipocrisia e ingratitudine, ecco le due doti di cui può andare superba quella nazione. »

« Contessa, egli però alfine trovò chi seppe intenderlo e degnamente rimpiangerlo dopo morte; e il nostro Foscolo, che pur gli fu amico, dice che solo chi non lascia eredità di affetti ha poca gioia dell'urna. »

« Oh sì, » ella gridò con entusiasmo, » mi credo in ciò degna dell'affetto che mi portò... In Italia si ama meglio che fra le nebbie di Albione. »

I suoi bei capelli biondi si erano sciolti in quella commozione e le scendevano intorno alla persona come un' aureola di amore. Ella era tuttavia bellissima, e fresca ancora come a quindici anni.

Passai tutto il mese di luglio ai Bagni, e, dopo quel colloquio, ci rividi tutti i giorni la contessa. Il diletto argomento forniva sempre materia ai nostri discorsi. Ricordo di un giorno nel quale descrivendo la morte del poeta a Missolungi, ella fu presa da tal commozione che quasi svenne, e dovetti sorreggerla. Tremava, e i suoi grandi occhi eran pieni di lagrime. – « Teresa, » diceva un giorno a Bologna Byron con Paolo Costa, che era stato maestro della contessa, « Teresa sola era fatta per intendermi. » E dal palazzo Savioli, dove abitava, avea scritto alla contessa, che stava allora a Ravenna, la famosa ode « *River etc... Fiume che scorri sotto il verone di quella donna adorata* » ecc.

Non era questo amore? Chi avrebbe potuto dubitarne?

Byron partì; morì per rivendicar la Grecia a libertà; la morte fu in ragione della vita, e morendo aveva fra le labbra il nome di Teresa.

Alcuni anni dopo io passeggiava una notte per Parigi; era una notte cupa, sconsolata, come quasi sempre incontra con quel cielo senza misericordia. Traversando la via Sant' Onorato vidi un palazzo splendente di luce come l' albergo della felicità; e cento carrozze che vi si appressavano, e una folla alla porta per veder le dame che ne scendevano.

Mi appressai anch'io; vi era un nembo di staffieri, di palafrenieri in divisa, di servi gallonati.

« Che vi è? » chiesi a uno di essi.

Mi guardò come meravigliato. « Oh che non sapete che si festeggiano le nozze del signor di Boissy colla contessa Guiccioli?

« Colla contessa...?

« Guiccioli... » disse con impazienza il servo, ripetendo a stento un nome tanto ostico alla pronunzia francese.

Mi tornarono in mente i Bagni di Lucca e i versi di Foscolo, a' quali aggiunsi del mio gli altri di Byron: « A che approda la gloria? (2) A farci solo ottenere un brutto ritratto quando non siamo più, o un busto più brutto ancora. »

C. Rusconi.

(1) *Is thy face like thy mother's, my fair child!*
Ada, sole daughter of my house and heart!
(*Childe Harold*, can. III).

(2) *What is the end of fame? etc.* - D. IOHN.

Ancora per una Novella

....

Giacchè il signor Mazzoni, servendosi di un'astuzia, che, benchè sia tanto di sovente adoperata, riesce sempre efficacissima nelle polemiche, ha fatto varie citazioni, ma quasi tutte monche, dell'articolo da me pubblicato nella *Nuova Rivista* di Torino, mi veggo costretto innanzi tutto a trascrivere integralmente quel brano del mio articolo che riguarda la novella « *Pour une nuit d'amour* », ad onta che esso invero sia un po' lunghetto. Eccolo: « Vi sono nella « vita dello scrittore, anche il più amante della realtà, « delle ore nelle quali egli resta stanco, malato quasi « dell'ultimo libro faticosamente e dolorosamente da « lui prodotto, tanto da diventare antipatica, anche « a lui, la verità troppo vera. Ebbene, deve essere « stato in una di queste ore di vigliaccheria dinanzi « al lavoro angoscioso degli altri suoi libri che E- « milio Zola ha scritto la novella « *Pour une nuit* « *d'amour* », la quale è ricavata da un episodio di « quelle memorie di Giacomo Casanova, che sono, ad « onta della loro stranezza ed apparente invero- « simiglianza, così piene d'interesse e così vibranti « di vita. Ciò fece gridare al plagio dai tanti av- « versari e nemici che lo Zola ha nel giornalismo « parigino, quando essa, qualche tempo fa, apparve « per la prima volta nelle colonne del « *Voltaire* ». « Guido Mazzoni, in uno degli ultimi numeri della « *Domenica Letteraria* riassumendo molto abilmente « questa novella, crede poterne trarre come conse- « guenza una manifesta contraddizione tra Zola ar- « tista e Zola critico. A me sembra che ciò non sia. « Difatti lo Zola, nei suoi parecchi volumi di critica, « non ha mai affermato che sia impossibile fare degli « ottimi racconti, mettendo da parte la teorica dei « documenti umani; egli e Edmondo de Goncourt « sostengono soltanto che è molto difficile comporre « dei libri, nei quali riviva una vera umanità, senza « fondarli su quei tanto discussi *documenti umani*, « che ora è di moda di volgere in burla, senza ben sa- « pere che cosa essi siano e quale e quanta importanza « essi abbiano. Lo Zola inoltre sostiene che ad un « secolo di tendenze scientifiche, come è il nostro, deve « necessariamente corrispondere una letteratura ba- « sata sulla verità. Ma ciò non vuol significare che « il Naturalismo, imitando quel movimento realista « che, capitanato dallo Champfleury, ebbe in Francia « verso il 1850 un breve periodo di predominio let- « terario, voglia limitare l'orizzonte dello scrittore, « esiliando l'immaginazione e sopprimendo del tutto « l'invenzione del romanzo e del racconto. È vero sì « però, che, quando i romanzieri naturalisti si lasciano « trascinare a fare dell' immaginazione, come il De « Goncourt nei « *Frères Zemganno* » e lo Zola nella « seconda parte della « *Faute de l'abbé Mouret* » e « nella novella « *Pour une nuit d'amour* », intro- « ducono sempre in quello che scrivono degli ele- « menti reali, e ciò perchè la questione di metodo « domina tutto. Difatti, quando al vero aggiungono « la loro fantasia, essi conservano il loro metodo di « analisi e non fanno altro che prolungare le loro « osservazioni al di là di ciò che è. In questo modo « quello che scrivono diventa sì una costruzione fan- « tastica, ma resta un'opera di logica.

« Ora osservando attentamente e particolareggia- « tamente la novella di Zola, si scorge con facilità « che l' immaginazione non è negli avvenimenti e « nei personaggi, ma bensì nella deviazione e nel- « l'esagerazioni dell'analisi dei detti avvenimenti e dei « detti personaggi. I caratteri di Giuliano, di Teresa, « di Colombel come sono dapprincipio presentati ed « analizzati dallo Zola, non peccano certo d' in vero « simiglianza, che anzi hanno un accento profonda- « mente umano. D'altra parte pieno di verità è l'a- « more violento per la bella ed altiera Teresa, che « di un subito si fa strada nell' animo di Giuliano, « reso sempre eccessivamente timido dalla coscienza « della propria bruttezza, e che in breve diventa l'u- « nico pensiero della sua meschina e monotona vita « d' impiegato; piena di verità è la perversione di « sentimento e la bizzarria ereditaria, che le fa tro- « vare una così grande soddisfazione nel maltrattare « e torturare il suo compagno d' infanzia; nè meno « piena di verità è la precoce e sorniona sensualità « di Colombel, che, quando è fanciullo, gli fa sem- « brare piene di un'acre voluttà le piccole e continue « torture fattegli subire dalla sua crudele padroncina, « e che poi, ad un dato momento, si rivela prepotente, « e lo fa diventare l'amante di Teresa. A me dunque « pare verosimile e la passione di Giuliano, e il rac- « conto dell' infanzia di Teresa e Colombel, e, fino « ad un certo punto, anche il racconto dei loro feroci « amori. Riconosco che tutto ciò che segue la morte « di Colombel è perfettamente inverosimile, ma a me « sembra che derivi dall'aver lo Zola voluto spingere « alle sue ultime conseguenze l'analisi degli avve- « nimenti e dei personaggi messi in iscena. Sicchè, « concludendo, la novella di Emilio Zola non rap- « presenta già la verità esatta, ma la verità trasfor- « mata dall' immaginazione dell'autore. E cotesta im- « maginazione non è mai stata condannata dallo Zola « nei suoi volumi di critica; anzi egli stesso, in uno « dei suoi articoli, dice che essa è una sfuggita fa- « tale, un riposo dalle amarezze del vero, un ca- « priccio di scrittore tormentato dalle verità che gli « sfuggono. È quindi per tutto questo che io non « credo che questa novella, come afferma l' egregio « Mazzoni, riveli una contraddizione tra Zola artista « e Zola critico. »

....

Il brano da me citato è molto, forse troppo lungo, ma d'altronde era giusto che i lettori della *Domenica Letteraria* non sentissero una sola campana, ma le sentissero ambedue, affinchè si potessero formare un esatto criterio della nostra polemica. Essi adesso si saranno potuto facilmente persuadere che il signor Mazzoni ha data un' interpretazione affatto arbitraria a parecchie mie frasi; egli, per esempio, mi ha attribuita una sciocchezza addirittura imperdonabile, e della quale io sono perfettamente innocente, quando mi ha fatto dire che ciò che è al di là del vero possa non essere falso; io invece avevo scritto che quando i romanzieri naturalisti al vero aggiungono la loro fantasia, essi non fanno che prolungare le loro osservazioni al di là di ciò che è, in modo che ciò che scrivono *diventa sì una costruzione fantastica, ma resta un' opera di logica*: e ciò mi pare che sia ben diverso da quello che mi ha fatto dire il signor Mazzoni.

Debbo poi far notare che se io ho detto che lo Zola non intendeva limitare l'orizzonte dello scrittore, è perchè non mi sembrava del tutto cosa superflua il fare intendere ai lettori la differenza che passa tra il Naturalismo ed il Realismo, quale si manifestò in Francia verso il 1850. Il movimento realista, capitanato dallo Champfleury, ebbe il torto gravissimo e che gli fu fatale di voler troppo restringere il campo letterario, col limitarsi alla dipintura della piccola borghesia e col dichiarare la poesia ammissibile soltanto come ancella e schiava della musica. Il Naturalismo invece non si rinserra in un campo chiuso, giacchè ammette tutte le forme letterarie, vuole che si studino tutte le classi sociali, accetta infine tutta la natura, tutto l'uomo, cercando però di esplicarlo mediante la scienza. Se poi ho aggiunto che lo Zola non intende nè esiliare l' immaginazione nè sopprimere l' invenzione nel romanzo e nel racconto, non è già stato perchè non comprendessi che è impossibile, come giustamente osserva il signor Mazzoni, fare del tutto a meno nel comporre dei romanzi e dell' invenzione e dell' immaginazione, ma perchè vi sono state varie persone (non ho proprio il coraggio di chiamarle con il nome di critici,) le quali hanno proprio accusato lo Zola di voler sopprimere l' immaginazione e l' invenzione nel romanzo. Che vuole, egregio signor Mazzoni, non tutti coloro che fanno della critica su per i giornali sono delle persone che, come lei, hanno dell'acume, hanno dei forti studi e sopratutto ragionano a modo; no, ve ne sono purtroppo tanti, i quali, pur di censurare uno scrittore le cui teorie essi avversano e - quel che è peggio - non comprendono, non si peritano dal proferire le più marchiane sciocchezze! E giacchè - ahimè! - sono costoro che troppo spesso sono i più ascoltati dalla grande maggioranza del pubblico, bisogna ribattere, qualora se ne presenti l'occasione, anche le loro accuse, per quanto possano sembrare sciocche ed insulse.

....

Ma ritorniamo ora alla questione che ha dato occasione a questa polemica, e cerchiamo di rimetterla nei suoi veri limiti, poichè il signor Mazzoni ha abilmente tentato di spostarla. Si tratta dunque di sapere se vi sia in realtà una contraddizione tra Zola artista, quale si rivela nella novella « *Pour une nuit d'amour* » e Zola critico; cosa, questa, affermata dal signor Mazzoni qualche tempo fa nella *Domenica Letteraria* e poi da me negata nella *Nuova Rivista*. Rimessa la questione in cotesti termini esatti, io, giacchè tutto quello che ho detto nel mio articolo non è parso abbastanza convincente al signor Mazzoni, ricorrerò ad un mezzo abbastanza elementare ma molto persuasivo: mi contenterò di fare delle citazioni delle opere critiche dello Zola. Ricorderò dunque al mio egregio contraddittore che nell'importantissimo studio critico, scritto dallo Zola sui « *Frères Zemganno* » di Edmondo de Goncourt, si legge quanto segue: « Il faut donc, je le répète en- « core, faire une différence profonde entre l' imagi- « nation des conteurs, qui bouleverse les faits, et « l' imagination des romanciers naturalistes, qui part « des faits. C'est là de la réalité poétique, c'est-à-dire « de la réalité acceptée, puis traitée en poème. Certes, « cette imagination-là, nous ne la condamnons pas. « Elle est une échappée fatale, un délassement aux « amertumes du vrai, un caprice d'écrivain, que tour- « mentent les vérités qui lui échappent. Le natura- « lisme ne restreint pas l'horizon, comme on le dit « faussement. Il est la nature et l'homme dans leur « universalité, avec leur connu et leur inconnu. Le « jour où il s'échappe de la formule scientifique, il ne « fait que l'école buissonnière dans des vérités qui « ne sont point démontrées. D' ailleurs, la question « de méthode domine tout. Lorsque M. de Goncourt, « lorsque d'autres romanciers naturalistes surajoutent « leur fantaisie au vrai, ils gardent leur méthode d'a- « nalyse, ils prolongent leur observation au delà de « ce qui est. Cela devient un poème, mais cela reste « une œuvre de logique. »

Cotesto importante brano è abbastanza chiaro ed in esso si trova la giustificazione della novella in discussione. Ma ciò non per tanto io voglio qui trascrivere un altro brano anche più esplicito di uno degli articoli critici dello Zola; eccolo: « Je voudrais pour- « tant qu'on cessât de me prêter des opinions qui « ne sont pas les miennes. Je n'érige pas la banalité « en règle, je ne refuse pas l' imagination, surtout « la déduction, qui en est la forme la plus élevée « et la plus forte. C'est comme l'horreur de la poésie « qu'on me prête; ai-je jamais écrit deux lignes qui « aient la bêtise de réclamer la suppression des « poètes? Où et quand m'a-t-on surpris en train de « boucher le ciel de la fantaisie, de nier chez l'homme « le besoin de mentir, d' idéaliser, d'échapper au « réel? J'accepte tout l'homme, seulement je l'expli-

« que par la science. J'ai dit vingt fois qu'il me dé-
« plaisait d'être trompé, pas davantage. »

Potrei qui aggiungere varie altre citazioni delle opere critiche dello Zola, ma non voglio troppo dilungarmi, e d'altronde a me sembra che le due che ho fatte bastano sole a far dileguare ogni sospetto di contraddizione tra Zola artista e Zola critico.

....

Credo superfluo il discutere su tutte le parecchie questioncelle, che il signor Mazzoni, da abile polemista quale egli è, ha accortamente cercato di sollevare, per distrarre l' attenzione mia e quella dei lettori da ciò che formava il vero nodo della nostra discussione. Soltanto mi permetto fargli osservare che non bisogna dare una troppo grande importanza a quella che a lui è parsa un' imprevista mia confessione, soltanto perchè non conosceva o per lo meno non ricordava l'importante prefazione dei « *Frères Zemganno* » di Edmondo de Goncourt. Sì, gli scrittori naturalisti hanno delle ore di profondo abbattimento, nelle quali le brutali verità della vita diventano anche ad essi antipatiche: ma ciò che prova? Non hanno forse tutti i veri artisti, a qualunque scuola essi appartengano, di coteste parentesi di scoraggiamento, durante le quali non soltanto non hanno più fede nei loro ideali artistici, ma questi diventano loro antipatici, odiosi quasi?

....

Non saprei come meglio terminare questo mio articolo che col ripetere uno di quei canoni artistici, sui quali sono proprio dolente di non esser d'accordo con un giovine egregio quale è il Mazzoni, che io stimo moltissimo e per il forte talento e per l'ampia e non comune cultura letteraria: io sono dunque profondamente convinto che l'arte, per aver ragione di esistere, deve adattarsi all'ambiente del proprio secolo, e che quindi, essendo il nostro un secolo di tendenze scientifiche, bisogna che ad esso corrisponda una letteratura fondata sulla verità. E giacchè spesso, parlando del Naturalismo, si lamentano eccessi, abusi ed inesorabilità di scuola, credo utile anche trascrivere le seguenti caratteristiche parole, scrittemi qualche giorno fa dallo Zola: «..... je crois
« seulement qu' il faudrait appuyer davantage encore
« sur ce que j' ai dit tant de fois: le naturalisme,
« ou ce que j' ai nommé ainsi, est l'évolution même
« du siècle, le souffle scientifique qui nous emporte,
« une méthode et non une école. »

Vittorio Pica.

NOTE DI LINGUA

per quelli che ci vedon poco

....

Riprendo le mie note di lingua, sollecitato da molti fra i lettori della *Domenica Letteraria*, e che io ho da qualche tempo trascurate, dubitando invece di riescir molesto.

Pochi giorni sono un valentuomo non toscano e studiosissimo della nostra lingua, parlando meco di certi equivalenti di termini francesi che l'italiano o veramente non ha o si crede non avere; e dopo essere andati daccordo sull'ingiustizia dell' accusa di povertà che taluni fra noi dànno al nostro idioma, potendosi facilmente trovare vocaboli italiani che non hanno corrispondente nel francese (ad esempio la bellissima voce *Disinvolto*), mi soggiungeva che al *pince-nez* e al *lorgnon* mal si saprebbero sostituire due parole italiane; – ed io, aggiungeva, sono costretto a servirmi ora dell'uno ora dell'altro strumento.

Certamente quel valentuomo era scusabilissimo, quando gli occhialai di Firenze e perfino alcuni medici si servono di quelle due parole francesi. Però chi parla italianamente chiama *lenti* tanto quelle che si fermano sul naso, quanto quelle che si portano in mano e via via si avvicinano agli occhi; sebbene le seconde le ho sentite chiamare anche *occhialetti*; mentre dicesi *lente* quella che si ferma tra il sopracciglio e lo zigoma, e *occhiali* quelli forniti di suste, che passando sopra le orecchie, servono a tenerli fissi dinanzi agli occhi.

Ma il mio dotto interlocutore soggiunse: – Eccoci a uno dei guai dell' italiano. La voce *lente*, che significa quel vetro concavo o convesso atto ad ingrandire o avvicinare gli oggetti, si estende a più istrumenti forniti di esso; e mentre i francesi hanno i termini assai distinti e particolari, come *lunette*, *pince-nez*, e *lorgnon*, noi ne abbiamo due soli, *occhiali* e *lenti*, l'uno appropriato a un solo istrumento, l'altro a tre strumenti diversi tra loro; cosicchè, se io non veggo la cosa, chi mi dicesse che il tale guardava con le *lenti*, non capisco se guardava con le lenti fisse sul naso (col *pince-nez*), oppure con le lenti a mano (col *lorgnon*). E qui, a parlare schiettamente, il valentuomo non aveva tutti i torti. Ogni lingua tende naturalmente, condottavi dalle ragioni logiche del pensiero, ad estendere i significati de' suoi vocaboli; ma la lingua nostra sembra farlo a preferenza di qualunque altra; onde non poche voci gravide di significati, che talora ascendono al centinaio e anche lo passano. Non si vuol dire con questo che sia vero il giudizio che della lingua italiana dava un Inglese, dopo esser dimorato qualche tempo in Toscana, cioè che imparate le tre parole *cosa*, *coso* e *cosare*, s'era imparata tutta la lingua: ma non si può negare che in ciò noi talvolta eccediamo, generalizzando di troppo certi vocaboli. Si pensi, per es., alla parola *ferro*, e vedremo quanti oggetti si chiamino col nome di questo metallo.

G. Rigutini.

IN BIBLIOTECA

....

Da libri e manoscritti.

(GIUSEPPE BIADEGO: *Spigolature* - Verona, Münster, 1883.)

Queste spigolature del signor Biadego non escono, o solo per incidente, dal Veneto; anzi, a dir più precisamente, per quanto vaghino di qua e di là, a Padova, a Bergamo, ad Aquileia, a Milano, si partono sempre di tra le mura di Verona.

Esse riguardano specialmente fatti e persone del secolo scorso, quando la letteratura veneta, e in generale la letteratura di là dal Po, prese la mano e le briglie a tutto il rimanente d' Italia, sviando gli altri dai chiusi d'Arcadia, al romanticismo o al classicismo rinnovellato. Vi si dànno nuove e curiose notizie sul Maffei, sul Gozzi, sul Monti, sul Pindemonte, sul Foscolo. Notevoli specialmente quelle che riguardano il Foscolo: *l'origine dei Sepolcri* viene, ci pare, definitivamente ricondotta al proposito del Pindemonte; e opportunamente si mettono a profitto le lettere inedite del Foscolo ad Isabella Albrizzi per ricostruire la storia dei loro amori. Tuttavia, parlando in genere e non dando colpa al Biadego dei mali del tempo, queste raccolte di scritti d'occasione, destinati a illustrare un documento inedito o a rischiarare qualche punto buio di storia, non ci paiono troppo giustificatie. Quì, per esempio, si salta dal secolo XVIII al XV, dal XVI al XIX; paion più gli svaghi d' un erudito dei secoli scorsi, quando queste cose si chiamavano *delizie*, che l'opera veramente utile e seria d'uno zappatore di storia. Diciamo la verità. Come non intendiamo la poesia, così, anzi molto meno, intendiamo l'erudizione fatta *apis matinae more modoque*. Se il lavoro storico non è frenato e diretto dalla disciplina ferrea del metodo, se non è illuminato da qualche alto proposito, riesce inutile e peggio che inutile.

E tanto più è dovere badarci oggi, che, in politica come in arte, nella storia come nella vita, l' Italia giovane bizantineggia ogni giorno più.

......

Gogol.

(NICOLA GOGOL: *Roma; novelle Ucraine; lettere; traduzioni dal russo*: Firenze, tip. Ricci, 1883.)

Una buona idea hanno avuto gl' innominati traduttori col darci questa novella romana del grande romanziere russo, col comento vivo delle lettere scritte da lui durante la sua dimora a Roma.

Quella novella, veramente, è novella e non è. Gogol, con quell'amore all'organico che hanno tutti i temperamenti artistici, non volle dare così nude e crude com'erano le sue impressioni e le sue riflessioni su Roma. Immaginò quindi un giovane principe romano mandato dal padre a compier la sua educazione a Lucca prima, poi a Parigi, che, sazio della fatuità di vita e di pensiero proprio, allora come ora, dei nostri vicini, torna a Roma, e finalmente la intende.

Non a caso Gogol ha scelto un romano sromanizzato. In lui, così, l' indole naturalmente propensa a sentire le note dominanti della natura e della vita romana, acquista quella verginità d'impressione che solo ne può dare l'intelligenza piena. Intorno a lui quindi Gogol raggruppa le sue note di viaggio: e in esse il carattere di Roma è colto e reso benissimo. Qua e là, forse, fanno capolino espedienti retorici un po' arrugginiti; più spesso stanca la sovrabbondanza del colorito; ma questi e altri molti peccati sarebbero compensati dall'affetto intelligente per questa sua patria ideale. « Quando vidi Roma la seconda volta.... », egli dice, « mi sembrava d'aver riveduto la mia patria, dove da molti anni non era stato io, e dove vivevano solo i miei pensieri. Ma no: mi spiego meglio: non la mia patria vidi, ma la patria dell'anima mia, dove l'anima mia viveva ancora prima di me, prima che io vivessi al mondo. »

Già, il culto per Roma è di tutti i grandi. I soli che non l'abbiano, i soli che non abbiano sentito e inteso la Madre sono gl' Italiani moderni. Non lo diciamo a caso. Dalle *Passeggiate romane* dell' onorevole Giovagnoli al volume su *Roma* del signor Del Balzo, ci son più che centomila prove di questo.

Onorevole signor Direttore,

Mi permetta di rilevare un assai grave errore in cui è incorso il signor Leopoldo Barboni nell'ultimo numero della *Domenica letteraria*, parlando di una lettera di Alfonso Lamartine a Giuseppe Regaldi. L'errore, assai grave, come ho detto, di per sè stesso, diventa anche più grave nel fatto speciale del signor Barboni, il quale, affidandosi evidentemente ad un errore di date o non curando di constatare per quali ragioni l' *Indicatore pisano* aveva pubblicata senza data la lettera del Lamartine o, invece, prendendo la data del giornale per la data della lettera, il che mi pare veramente la versione più probabile, ha fatte seguire a codesta svista gran numero di considerazioni invero assai lusinghiere sul conto dell'autore delle *Meditazioni*, quasi a scagionarlo della notissima accusa lanciata all' Italia, con la prova di un formale quanto sollecito pentimento.

Ma queste conclusioni, come il principio onde partono, sono erronee.

Se il signor Barboni avesse avuto agio di esaminare l' autografo del Lamartine, che ho ragione di credere tuttavia esistente fra le moltissime carte lasciate dal Regaldi e alle quali accenna con amorevole interessamento il signor Italo Franchi nello stesso numero della *Domenica letteraria* o, almeno, di vedere la prima edizione delle poesie del Regaldi stesso messa fuori in Napoli, nel 1847, dalla stamperia del Fibreno, avrebbe molto facilmente potuto verificare che la lettera del Lamartine, indirizzata dalla sua villeggiatura di Saint-Point, presso Macon, porta la data del *21 ottobre 1839*, e non del 1843, come afferma erroneamente il signor Barboni.

Ora, sta il fatto che l'apostrofe del Lamartine all'Italia avvenne intorno al 1841 e non prima, anche per testimonianza di chi, a quell'apostrofe, seppe rispondere così bene: il Giusti.

Questo anche il signor Barboni afferma.

Ma soggiunge: « Due o tre anni dopo (leggi: dopo quell' apostrofe) segue la lettera inzuccherata al Regaldi. »

E questo, si capisce, è falso a dirittura.

Anzi, se il Lamartine di qualche cosa mostrò, più tardi, di doversi pentire, fu di questa « lettera inzuccherata », non già dell'accusa lanciata all'Italia, della quale (poichè i pentimenti verbali fatti al conte Rusconi hanno, secondo me, un valore assai relativo) non si pentì, pubblicamente, più mai. Anche, ci sarebbe da correggere qualche frase, che non consuona precisamente con l'originale della lettera riportata dal signor Barboni; ma son mende di poco conto, ch' io lascio ad altri la cura di togliere.

A me è bastato, in qualche modo, di togliere l'illusione a quei lettori che avessero per avventura preparato l'animo ad un tardo sentimento di perdono pel poeta francese, e di rallegrare i cercatori di stranezze con questo fatto curioso, che, anche una semplice e quasi, in apparenza, inconcludente differenza di date, può lasciare il torto a chi l'ha fatto e la ragione a chi l'ha ricevuto.

Accolga, signor Direttore, le espressioni della mia stima, e mi creda

Bologna, 11 marzo 1883.

suo dev.mo
AUGUSTO LENZONI.

FERDINANDO MARTINI, *Direttore responsabile.*

Rivenditori morosi.

BALESTRI ARISTIDE, Cesena – GALERA ALESSANDRO, Crema – PALA GIUSEPPE, Cagliari – ZANCHETTA GIOVANNI, Fonzaso – TRIPPITELLI-POILUCCI FERDINANDO, Solmona – CUCCIONI CARMELO, Teramo – DE LUCA FRANCESCO, Spezia – MONTEGROSSI GABRIELLO, S. Remo – ROSATI GIOVANNI, Sora – TRAJANO IPPOLITO, Cosenza – DAL CORNO ANGELO, Vicenza – BISELLI GIOVANNI, Vicenza – SIMONE MOCARELLI, Montevarchi – LIBERALE FUSAI, Chiusi – BURRONI FRANCESCO, Giarre – CARLUCCI LUIGI, Brindisi – FERA VITALIANO, Catanzaro – ALCARO VITTORIO, Catanzaro.

Roma — Tipografia Fratelli Centenari

LA DOMENICA LETTERARIA

Un Anno: nel Regno L. 5, Estero (Unione postale L. 8) — Direttore: **F. MARTINI** — Un numero Centesimi 10 — Arretrato Centesimi 20

ANNO II. — NUM. 12 — ROMA — Direzione e Amministrazione via Due Macelli, 3 — ROMA — ROMA, 25 MARZO 1883

Pietro Giordani a Firenze (*)

....

(1824-1830)

Nel giugno del 1824 essendo stato nominato a Piacenza un nuovo Vescovo, alcuni zelanti vollero celebrare il fausto avvenimento con una raccolta poetica; e pregarono di scriverci due parole di prefazione... – indovinate un po' chi? – Pietro Giordani; cioè uno che amava i preti, come i preti amarono e amano lui vivo e morto. Il Giordani non si lasciò molto pregare; perchè far andare in bestia i preti, avendo l'aria di dir bene di loro, era il suo gusto.

— Ah sì? pensò fra sè, volete ch'io mi rallegri col nuovo Vescovo? Sta bene: vi servirò io. – E prese la penna, e scrisse: scrisse che bisognava rallegrarsi per la tal cosa e la tal'altra, che si doveva sperare questo bene e quell'altro, ma sopra tutto si doveva sperare che sotto il nuovo Vescovo Piacenza avrebbe *sacerdoti non abbietti per ignoranza, o per crapula, non temibili per cupidigie o insidiose o audaci, non pericolosi alla pudicizia nè alla concordia delle famiglie, non odiosi per avarizia o per fanatica intolleranza*, etc. etc. E chi più n'ha, più ne metta. Concluse dicendo che per una felice necessità dei tempi i preti doveano oramai rassegnarsi ad essere anche loro *uomini ragionevoli, e utili cittadini*; giacchè, *senza uno sconvolgimento della terra, non era possibile che ritornasse nel mondo quella bestiale pazienza che diede lieti al clero i tempi calamitosi al genere umano.*

Come i preti rimanessero contenti di questo elogio è facile immaginarselo: fecero fuoco e fiamme per ottenere dal Governo la punizione dell'audace lodatore; e la punizione venne. Il Giordani fu esiliato come reo *d'avere offeso* con quello scritto *la Duchessa di Parma e i principi suoi alleati.* « Te ne saresti accorto, o lettore? (annotava qualche anno dopo il Giordani). Adorate i misteri della sapienza governativa. »

A noi più di tutto fa meraviglia che preti e governo avessero tanto poco buon senso da non s'accorgere che con quella stupida persecuzione rendevano sè sempre più odiosi e ridicoli, accrescevano celebrità al Giordani già famoso, accrescevano nel pubblico il desiderio di leggere quello scritto. Ne andarono attorno, al dire del Giornani, più di quattromila copie a stampa, circa settemila manoscritte; fu tradotto in inglese e in tedesco. Chi ha dato (scriveva egli al Brighenti) tanto grido a sì piccola cosa? Il furore dei preti e dei nobili di Piacenza. –

....

L'esilio fu pel Giordani un trionfo. Andò a stabilirsi a Firenze, e vi fu ricevuto con ogni maniera di dimostrazioni di stima e d'affetto; e ci si trovò subito così bene, che scrivendo di là agli amici datava le sue lettere, *Dal paradiso terrestre.* Rimase incantato di tutto e di tutti, della città, degli abitanti, del Granduca, del Ministro F[illegible]broni, della [illegible], sopra tutto e sopra tutti della società letteraria che ci trovò. C'era Giampietro Vieusseux, che aveva fondato da poco più di due anni l'*Antologia;* e intorno a lui al Capponi e al Niccolini si stringevano quanto c'era d'uomini più illustri e più culti in Toscana. Ne venivano anche dalle altre parti d'Italia, attratti, come il Giordani, oltre che dalla buona compagnia, dalla mitezza e quasi liberalità del Governo, che parea proteggere e incoraggiare gli studi (erano i tempi che Leopoldo II faceva magnificamente stampare le opere di Lorenzo il Magnifico e le mandava in dono ai letterati).

Quando il Giordani arrivò, c'erano già il Colletta e il Montani; poi venne anche il Leopardi. Si trovavano insieme alle radunanze settimanali del Vieusseux, dove era invitato ogni illustre italiano o straniero che capitasse a Firenze; si trovavano in casa del Capponi e del Colletta; si trovavano alle serate della Lenzoni, dove le conversazioni letterarie erano spesso rallegrate da un po' di musica; andavano a fare delle escursioni; andavano dal Puccini a Pistoia, la cui villa e il giardino dedicato alle lettere alle arti alle scienze rimasero famosi anche ai nostri giorni. Il Colletta scriveva la sua storia, la leggeva e la dava a leggere e a correggere al Nicolini al Capponi al Giordani; il Giordani nei piacevoli ritrovi cogli amici improvvisava parlando più opere che forse non ne abbia scritte; e gli amici, incantati della sua facondia, della sua dottrina, della sua argutezza, non finivano di punzecchiarlo perchè scrivesse, perchè legasse a qualche grande lavoro il suo nome. Alla dimora e alle conoscenze da lui fatte in Toscana si debbono tre delle sue prose migliori, la lettera al Capponi *sulla scelta di prosatori*, la lettera alla Calderara Butti *sulla Psiche del Tenerani*, la lettera al Puccini *sugli asili d'infanzia.*

Nella storia delle lettere rimangono un bell'esempio di cortesia e di cordialità letterata quei sei anni dal 1824 al 1830 che il Giordani rimase a Firenze; perchè non tutti i là convenuti avevano le medesime opinioni nel fatto della lingua e della letteratura, della filosofia e della religione; non tutti avevano il medesimo ideale dell'arte: e i letterati, (si sa), *genus irritabile*, difficilmente serbano nelle loro discussioni la calma. I due punti capitali su cui le idee si dividevano erano il classicismo e il romanticismo, e la questione della lingua.

....

Il Giordani, col Monti e gli altri della scuola classica pura, di cui essi erano i due più illustri rappresentanti, non volevano sentir parlare di romanticismo, perchè del romanticismo non volevan vedere che le esagerazioni e le stranezze, o per lo meno davano troppa importanza a queste e troppo poca a ciò che in esso era di vero, di sano, di rispondente alla vita moderna; non volevano sentir parlare di lingua parlata, o fiorentina o toscana che s'avesse a dire, perchè avean fitto il chiodo nell'idea che lingua italiana fosse la sola lingua degli scrittori, ed il Monti aveva affermato nella *Proposta* che la lingua parlata a Firenze e in Toscana non era se non un dialetto un po' migliore degli altri.

Il Capponi invece e il Niccolini, benchè (il Niccolini specialmente ne' suoi primordi) procedessero in gran parte dalla scuola classica, e nel loro scrivere (così almeno pare a me) ritenessero, vuoi per la lingua vuoi per gli atteggiamenti di essa nelle proposizioni e nei periodi, più delle forme letterarie che delle parlate, accettavano in parte le nuove teoriche predicate dal Manzoni, e quanto alla lingua professavano, come toscani, la dottrina opposta a quella del Monti e del Giordani, sostenendo che la lingua italiana era viva sulla bocca del popolo fiorentino e toscano, e che bisognava quindi studiarla non solo negli scrittori, ma attingerne il più che si potesse alla fonte viva.

Con queste idee, è naturale che essi, per quanto ammirassero l'ingegno la dottrina e la facondia del Giordani, per quanto riconoscessero la sua grande competenza nella storia della lingua e della letteratura, ed anche in molte questioni d'arte e di gusto, non approvassero interamente il suo modo di scrivere. Al Colletta, per contrario, l'artificio della prosa giordaniana piaceva; e anche lui stava più per la lingua letteraria che per la parlata. « Io non derido, scriveva al Capponi, i tuoi pensieri su la lingua parlata: ma credo che tu le accordi troppo valore. Ne parleremo a Varramista col Giordani: e forse tra la lingua parlata, amor tuo, e lo stile del tempo, amor mio, noi troveremo molte parti comuni. Ma poi per pietà di me, di te, di qualunque scriva, non predicar la sentenza che a' dì nostri non si può scriver bene perchè non scriviamo come si parla. Perchè darci cotesta diffidanza orribile e non vera? » Il Capponi, secondo me, aveva perfettamente ragione: ed io sarei curioso di sapere come diamine voleva fare il Colletta a creare lo stile del tempo, rigettando la lingua del tempo.

....

Sono notissime le dispute fra il Monti e la Crusca; notissime e oramai, parrebbe, finite. Perchè; nonostante la ragionevolezza di molte delle correzioni proposte dal Monti al vocabolario; nonostante la giustezza di molte osservazioni intorno al modo di compilarlo, intorno alla lingua e allo scrivere; nonostante il molto bene che il Giordani e il Cesari fecero alla lingua e alla letteratura promovendo la ristampa e lo studio di tante buone opere antiche dimenticate; ben pochi, credo io, saranno oggimai disposti a negare che nel fondo della questione il Monti il Giordani e i loro seguaci avessero torto.

Anche ammesso che la lingua parlata a Firenze e in Toscana s'avesse a considerare come un dialetto (cosa che non so quanti oggi avranno voglia di ammettere), il Monti e il Giordani avevano il gran torto di non s'accorgere che con la loro dottrina si veniva a separare affatto la letteratura dalla vita moderna, si veniva a fare della letteratura una cosa morta, un gioco e un privilegio d'eruditi e di dilettanti. Era stata cosa utile alle nostre lettere, anzi la loro salute, il ravvivare in esse la buona tradizione antica della lingua e dell'arte; ma era un errore il fermarsi lì, il credere che al pensiero moderno dovessero bastare la lingua e le forme antiche.

Chi diede incarico al tempo di dimostrare che il Monti e il Giordani avean torto fu uno scrittore non fiorentino nè toscano, un lombardo, che avea cominciato anche lui classico, che s'era pei primi suoi versi meritato le lodi del Foscolo, ch'era carissimo al Monti. Mentre si disputava ancora se la lingua italiana fosse viva o morta, solamente scritta o anche parlata, il Manzoni, a mostrar ch'era viva, si studiò di scrivere il suo romanzo in una lingua che si avvicinasse quanto più era possibile alla parlata.

È curioso studiare come indizio delle condizioni letterarie e degli umori del tempo la varia accoglienza ch'ebbero al loro primo apparire nel 1827 i *Promessi sposi.* Il Leopardi scriveva da Firenze: « La gente di gusto trovano il romanzo molto inferiore all'aspettazione. Gli altri (cioè quelli senza *gusto*, annota il Cantù, che ha raccolto questi giudizi nel recente suo libro sul Manzoni) generalmente lo lodano. » Il Niccolini e il Bellotti dicevano che bisognava *lasciarlo giudicare alle donne; e, al popolo non idiota e non letterato*, il Bellotti aggiungeva. Il Tommaseo ne diede sull'*Antologia* un giudizio, che oggi al Cantù pare tutt'altro che lusinghiero.

Il Giordani (che, secondo il Cantù, non mirò al bene ne' suoi scritti, perchè come si deve mirare al bene lo sa solamente lui) scriveva: « come lavoro letterario ci sarà forse un poco da dire, secondo la varietà dei gusti e delle abitudini: ma come libro del popolo... mi pare stupendo, divino. » Quel minchione del Pieri, lettone i due primi capitoli, esclamava: « E questi godono fama di grandi scrittori! » Quel brav'uomo del Boucheron dolevasi che in poco tempo si fonsero venduti in Piemonte tremila esemplari del libro.

C'era, come si vede, un po' di confusione d'idee; e la confusione derivava non solo dal cozzo delle vecchie dottrine con le nuove, dai vecchi e nuovi pregiudizi di scuola, ma anche dalle simpatie ed antipatie personali, dai diversi umori civili filosofici religiosi. « Classici da una parte, romantici dall'altra, scriveva il Niccolini alla Pelzet, cruscanti e nemici della Crusca, alfieristi e disprezzatori d'Alfieri. Oh che diavoleria! È meglio di non ci pensare. » Forse per questo il Niccolini non si assicurava di dare il suo giudizio sui *Promessi sposi* come opera d'arte. Diceva però d'aver letto il romanzo tutto d'un fiato, e che il Manzoni gli pareva il primo ingegno d'Italia.

Il Montani, uno degli scrittori più assidui dell'*Antologia*, che, al dire del Niccolini, magnificava in essa tutto ciò che veniva dalla scuola lombarda classica avversa alle idee del Manzoni, e *avea spinto l'impudenza*, son parole del Niccolini, *fino a scrivere che da 250 anni in qua l'Italia non avea avuto uno scrittore uguale al Giordani*, ammirava anche lui e adorava il Manzoni e ne lodava le opere.

....

Ma in mezzo a questa confusione d'idee la verità cominciava a fare lentamente la sua strada. E quando il Manzoni, poco dopo la pubblicazione del romanzo, andò per qualche tempo a Firenze, dove *il Giordani era* (scrive il Niccolini) *venerato come una Divinità*, tutti i letterati ivi raccolti, tutti senza distinzione di scuola, gli furono dintorno con grandi dimostrazioni di stima e d'affetto, tutti rimasero ammirati e sodisfatti di lui; tutti, compreso il Leopardi, che forse, stimandosi superiore d'ingegno, vedeva non senza un po' di dolore contro la crescente sua fama sorgere immensa la popolarità dello scrittore lombardo; compreso il Giordani che, sapendo grande e ancora quasi incontestata la sua autorità letteraria, presentiva non lontano un avvenire molto diverso.

Il Vieusseux, lieto che il Manzoni fosse andato alle sue radunanze, le quali in quelle sere furono pienissime e splendide, ne ragguagliava per lettera il Capponi allora assente. Una di queste lettere c'informa che il Giordani, al quale il Manzoni si era fatto incontro per il primo molto festosamente a una di quella radunanze, non andò mai a fargli visita. Perchè non ci andò? S'ha da credere forse che il Dittatore letterario non volesse aver l'aria di fare atto d'omaggio verso la nuova potenza che minacciava sbalzarlo di seggio? Forse questa idea non passò per la mente al Giordani; ma se ci fosse passata, tanto più farebbero onore all'animo e all'ingegno di lui le lodi che allora e poi sempre egli diede al Manzoni.

Due soli fatti bastano, secondo me, a dimostrare che il Giordani quanto a generosità d'animo e rettitudine letteraria fu forse superiore a tutti gli scrittori del suo tempo; l'aver seguitato ad esaltare il Leopardi, anche quando gli parve, forse non giustamente, di trovarlo colpevole d'ingratitudine: l'avere esaltato, senza riserve, senza sottintesi, la prosa del Manzoni, ch'era in tutto e per tutto l'opposto della sua.

(*) I lettori veramente si aspettavano un ritratto del Giordani: abbiano pazienza, ma il ritratto non viene. Potrei scusarmi con qualche bugia, ch'è il più facile modo d'esser creduti: preferisco passare magari da bugiardo dicendo la verità; tanto più che le bugie, anche dette per ischerzo, mi son diventate pericolose.

Ecco dunque la verità. Messomi a scrivere quel ritratto; sia per non aver prese bene le mie misure, sia per l'argomento che m'attirava, e sul quale anche dopo il recente libro del signor Della Giovanna parevami restasse molto da dire; sia per quell'abbondanza di parole rimproveratami da un critico benevolo, al quale mi professo molto obbligato (e più mi professerei, se al rimprovero non avesse tolto efficacia l'esempio); sia per queste o per altre ragioni; mi sdrucciolarono dalla penna tante di quelle parole, che a stamparle tutte non basterebbero le quattro grandi pagine della *Domenica letteraria.*

Dopo questa confessione, povero me, se casco sotto gli occhi del mio amico Tribolati! Mi par di vederlo fregarsi le mani, mi par di sentirlo gridarmi: – Vedi, eh, poco di buono? Tu mi rimproveravi di non aver fatto quello che poi ti provasti a far tu; e non ci sei riuscito. – Il Tribolati ha ragione: e il perchè della ragione sta qui; che noi altri critici onesti, lui, per esempio, io e quel tale che mi accusa d'abbondanza di parole, sappiamo benissimo ch'è molto più facile criticare che fare; ma tant'è, basta che ci mettiamo a far della critica, ci dimentichiamo subito di quella santissima verità. Non mi resta che domandar perdono all'amico... e mi resta anche un debito col signor Della Giovanna, che o prima o poi si cercherà di pagare.

Che i *Promessi Sposi* piacessero al candido Gino, e ch'egli fosse uno dei più caldi ammiratori dello scrittore lombardo, è naturale; perchè fra loro due c'era tanta conformità d'idee, quanto c'era disformità fra il Manzoni e il Giordani.

Una delle due cose che il Capponi trovò da notare nei *Promessi Sposi* fu che l'autore avrebbe potuto metterci un po' più di religione. S'infatuava poi tanto nell'idea che il sentimento religioso avesse a rigenerare il mondo, e credeva tanto efficace a questa opera il romanzo manzoniano, che aveva paura non fosse letto abbastanza. « La grande question, scriveva al Vieusseux, est si on le lira; après que la première effervescence sera passée, j'en doute un peu; et je crois que ce n'est pas tant la faute de Manzoni (qui pourtant est encore quelquefois novice du métier), que la faute de la langue, qu'il a maniée admirablement bien, mais qui n'a pas encore (elle l'aura) ce langage tout fait de conversation, qui puisse faire lire plus aisément, ou du moins aussi aisément (chose horrible à dire) un livre italien qu'un livre français. » Ma quella paura fu vana, come fu vana la speranza che il libro del Manzoni dovesse giovare alla diffusione del sentimento religioso.

Il libro fu letto e si legge, ma non ha, ch'io sappia, convertito di molti increduli: il suo grande successo fu sopratutto letterario. Io non dirò se sia bene o male, ma le cose sono andate proprio al rovescio di quel che desiderava il Capponi: ha fatto molto più cammino nel mondo l'incredulità del Giordani, che la religiosità del Manzoni.

Nel giudicare la fortuna e gli effetti dei *Promessi Sposi* vide, secondo me, più diritto e più giusto il classico e irreligioso Giordani; il quale disse subito che il libro era popolare: e non gli dispiacque quel che c'era di religione, appunto perchè ce n'era quel tanto, e non più, che corrispondeva al vero della vita umana. Il Giordani quanto odiava e vituperava i preti ignoranti e cattivi, tanto amava i dotti e virtuosi. Poichè la religione e il prete ci hanno da essere, egli pensava, ben venga un libro che si studia d'indirizzare l'una e l'altro al bene degli uomini.

....

Dopo sei anni di lieta e tranquilla dimora in Firenze, dove oramai contava di passare il resto della sua vita, il Giordani ne fu improvvisamente cacciato.

La sera de' 13 novembre 1830 un biglietto del R. Commissario del quartiere di S. Croce lo invitava a recarsi a un'ora di notte da lui: andò, e gli fu intimato di partire entro ventiquattr'ore. Corse a casa del Colletta, e il Colletta scrisse subito al Capponi pregandolo di andare da lui, *per vedersi* col Giordani, per *trovare, se era possibile, un mezzo di fargli concedere qualche giorno, per affliggersi insieme.* Se il Capponi andasse, se facesse qualche cosa, se si affliggesse, non so: il fatto è che il Giordani dovè partir subito; e d'allora in poi non volle più sentir parlare del buon Gino.

Il Capponi ne' suoi *Ricordi* attribuisce la cacciata del Giordani alla rinunzia fatta da lui Capponi alle sue cariche di corte, in seguito della nota proibizione delle feste preparate in Firenze al Granduca ritornante da Vienna. « Pare, scrive il Capponi, che il governo reputasse il Giordani e il Poerio (che fu pure esiliato qualche giorno dopo) istigatori di quell'atto: ma invece il Giordani, per averglielo io taciuto, cominciò allora ad alienarmisi. » Io dubiterei che il Capponi cogliesse nel vero. Se anche la cagione della cacciata del Giordani fu quella che crede lui, non fu certo la sola; e dalle lettere del Giordani apparirebbe che fu un altro il motivo perch'egli si alienò dall'amico.

La vantata felicità della Toscana, vantata specialmente dagli esuli, era, come suol dirsi, un pruno negli occhi pei governi degli altri stati italiani. E, per accorto che fosse il Fossombroni, per desiderosi che fossero egli e il Granduca di menare il buon per la pace e conservare alla Toscana il buon nome che le aveano fatto, non potevano sentirsi abbastanza forti da resistere alle rimostranze, da chiuder l'orecchio ai consigli, che dovean fioccare da molte parti. Fors'anche gl'intendimenti civili dell' *Antologia*, i ritrovi del Vieusseux, i sentimenti e la fama di alcuni degli esuli cominciavano a destare nell'animo loro qualche sospetto.

A questo insieme di cose, che la rinuncia del Capponi contribuì certo ad aggravare, deve attribuirsi, secondo me, la espulsione del Giordani. Già prima di lui erano stati cacciati altri esuli, un Salvi bibliografo, un Cassini professore; e, dopo il Girdani e il Poerio, fu intimata la partenza anche al Colletta: ma il Capponi chiese una dilazione per lui, ch'era gravemente ammalato; e poichè si trattava di lasciarlo morire, non fare rivoluzioni, la generosità del governo gli concesse di rimanere.

Quanto alla rottura col Capponi, il Giordani scriveva l'8 novembre 1831 al Cicognara: « Non ti parlai di Gino, perchè partii scontento e disgustato di lui. La ragion fu che nel mio esilio non mi diede minimo segno nè di amicizia, nè pure di umanità. Colletta e Vieusseux (i soli che sappiano il mio disgusto) ti diranno che ho torto; ma non sono nè cieco nè stupido; e lasciando l'assoluto, ho ben potuto vedere al paragone l'orrida diversità da tanti amici, o solo conoscenti, che mi si mostrarono eccessivamente buoni. » E al Colletta, che col Vieusseux si studiava di riconciliarlo al Capponi, avea poco innanzi risposto: « Senti, Colletta mio; avrei gran torto se potessi credere a qualcuno contro te, o più che a te. Ma come posso non credere a me stesso? come posso dirmi non è vero, quel che ho veduto, quel che è durato quaranta ore? »

Aveva ragione il Giordani? o l'avevano gli amici suoi? Io non mi arrogo di giudicare: noterò soltanto che, a parte la diversità delle opinioni, c'era fra il Giordani e il Capponi una diversità molto più intima e più profonda, di temperamento, di carattere e d'animo, per la quale ad uno dei due, naturalmente al più freddo, era quasi impossibile provare simpatia per l'altro. Il Giordani, facilmente eccitabile, franco, espansivo, ebbe troppo cuore per tutti; il Capponi, calmo, riservato, contegnoso, n'ebbe, secondo me, troppo poco, almeno per quelli che non la pensavano come lui. Perciò credo che il Giordani si affezionasse veramente al Capponi, ma che il Capponi non sentisse mai affetto vero per il Giordani.

G. Chiarini.

Nel varo della Lepanto

....

Ratta da l'ermo pendio, ne' vortici
Del mar sorpreso la nave slanciasi;
La folla dianzi tacita, trepida
Rompe in un subito

Grido, in un largo sospir di gaudio,
Rompe negl'inni, rompe ne' plausi;
Intando l'onde quetate baciano
L'arca gigantea.

« O ferrea nave, sui fianchi liberi
(Tale susurra dintorno un popolo)
Rechi la nostra fortuna; prospere
Stelle ti guidino.

O speme, o vanto nostro, conducano
Te di Veniero l'ombra e di Dandolo
Alle vendette; cortesi pelaghi
Percorri e domina. »

Ed io te intanto guardo, o terribile
Lidia, il tuo volto velato e pallido;
Miro fremendo l'occhio tuo limpido
Altrui sorridere.

Vorrei d'un tratto balzar sul cassero,
Fornir d'un tratto l'armi e le polveri;
Con poderosa mano le gomene
Spezzare, e rapido

Io, quel natante mostro sospingere
Fino a le bionde spiagge dell'Africa;
Sui minareti, sopra le cupole
Alte di Tunisi,

Che negli amplessi del sol scintillano,
Dar la bandiera d'Italia all'aura;
E glorïoso gridar: « fu Lepanto
Fedel battesimo:

Anch'oggi Cristo Maometto sgomina,
Anch'oggi Roma vince Cartagine,
Anch'oggi, o Italia sacra, rammemori
Gli oltraggi e vendichi.

Voi dal Tirreno, voi da l'Jonio
Voi generose genti adriatiche
Non mi recate, fratelli, inutili
Serti di lauro;

Tu sola, o Lidia, sola, insanabile
Quotidïana cura de l'anima,
Paga d'un bacio schietto le glorie
Della tua patria. »

Vani fantasmi! L'onde che frangonsi
Nella carena par che lamentino;
Io miro, o Lidia, l'occhio tuo limpido
Altrui sorridere.

O nave, o nave pietosa, menami
A le battaglie; me oscuro milite
Mena tra i guizzi delle torpedini,
Mena a soccombere;

Strenuo soldato, dolce è sommergere
Nella silente pace d'Oceano
Un invocato lanciando all'aere
Nome femineo.

17 marzo 1883.

F. Martini.

L'ESPOSIZIONE

....

V.

Voi aspettate forse ch' io vi parli della scultura; ed io vi dico addio.

Mi dispiacerebbe dover dire cose spiacenti, più di quelle che ho già dette, e dover limitare ad un assai minor numero di quello che indicai per la pittura, le buone eccezioni. Ed anche qui le eccezioni non sarebbero assolute. Alla creatrice della Saffo dovrei dire che troppo virile è quella Saffo, sì che Antinoo è più femminile al paragone. All'autore del leone ferito (Jerace) dovrei rammentare il leone del Thorwaldsen ch'è in Isvizzera; dovrei chiedergli se a lui pare che a quel leone così ferito non resti ancora tanta forza da impedire che lo facciano prigioniero; dovrei rammentargli che Garibaldi (raffigurato in quel leone) nè fece risuonare, ferito ad Aspromonte, di gemiti la montagna, nè mostrò sul viso quella eccessiva espressione di dolore. Anzi, narrano i presenti a quel doloroso episodio, spezzò in due un sigaro toscano, com'era solito, e chiese ad Abele Damiani uno zolfanello, poi con la sua abituale olimpica serenità ordinando si cessasse il fuoco: ed erano presenti, di quelli che oggi sono in Roma, parecchi, il Damiani che ho nominato, fra gli altri, e il dottor Albanese, e il deputato Chinaglia, e il pittore Francesco Lojacono. E a questo bravo giovane Jerace che mostra avere grandissimi pregi tecnici ed impromette un luminoso avvenire, e all'artista Ximenes, parimente, dovrei dire che l'arte, s'io ben la intendo, deve eleggere fra due vie, allora che vuol riprodurre la storia: o ricostruirla scrupolosamente vera, o magnificarla sino a farne l'apoteosi, col primo metodo l'opera d'arte diventando un documento e col secondo aspirando piuttosto a educare anzichè a narrare. Ma l'arte non può eleggere una terza via, nella quale la storia è rimpicciolita o impallidita, massime quando la critica storica, che da qualche tempo pare abbia assunto tale còmpito, non contraddice in alcun modo alla tradizione che è grande e bella. Giulio Cesare che, assalito dai senatori, vedendo fra gli assassini il rigido a lui carissimo Bruto, esprime con una semplice esclamazione essere più atroce per lui quel disinganno che il soccombere sotto gli stili, e si avvolge nella toga, e a piè della statua di Pompeo cade imperatoriamente maestoso, questo Giulio Cesare della storia, elegante nella persona e forte, assassinato quando egli era per compiere il suo undecimo lustro, è troppo più bello del Giulio Cesare di Ximenes, un Cesare vecchio, fra i 60 e i 70 anni, che scompostamente giace come un ubbriaco, a piè non d'una statua ma d'uno sgabello.

Orsù, se della scoltura mi decidessi a parlarvi fra qualche tempo – per esempio, quando avrò veduta un'altra esposizione? Certamente ne resteremmo più contenti io, voi o lettori, e gli artisti.

E, poichè siamo per lasciarci con un a rivederci la cui scadenza è assai lontana, diciamoci due paroline chiare per togliere ogni malumore fra noi.

Sissignori, io capisco che voi della mia critica su l'esposizione di Roma non potete essere contenti; non potete esserne contenti voi, lettori, perchè quelli fra voi che non hanno veduta la mostra, nulla han potuto capire delle critiche e avrebbero preferita la descrizione dei quadri o delle statue che avesse loro fatta vedere l'opera d'arte prima ch'essi fossero andati all'umido edificio di via Nazionale qui in Roma; – nè possono esserne contenti gli artisti, i quali, essendo uomini come tutti gli altri, preferiscono la lode al biasimo, ed essi anzi più degli altri, perchè ad essi, avvezzi agli incensi dei cenacoli ed alle prestabilite reverenze della scuola ed al benevolo incoraggiamento della critica, fa dolore e brucia la prima ferita e reca turbamento il pensiero del doversi far largo con la spada alla mano là dove si avanzavano fra gl'indulgenti augurii.

A questi io potrei dire che alla lotta debbono abituarsi, come ci siamo abituati noi scrittori, noi soldati delle battaglie senza tregua e senza quartiere, noi soldati della guerra continua, quotidiana, che si chiama la politica. E potrei dire che la lotta fa atleti i deboli e fa eroi gli atleti. Ai lettori poi potrei dire che io, altra volta accusato di soverchia predisposizione agl' inni e di soverchio sviluppo del bernoccolo dell'*ammirativitá*, ho voluto correggere la prima impressione che facevo, col mostrarmi ora asciutto, arido, tecnicamente noioso ed esigente. Ma, dicendo ciò, ai lettori non direi il vero ed agli artisti non lascerei una buona parola.

Non direi il vero ai lettori, però che io credo, come credea l'autore del dialogo su gli oratori (sia Tacito, o sia Quintiliano) che lo scritto come l'orazione non debba essere arida e magra, però che anche la prosa richiede una certa poesia, non accademica, ma brillante e fresca – *exigitur enim jam ab oratore etiam poeticus decor, non Accii aut Pacuvii veterno inquinatus, sed ex Horatii et Virgilii et Lucani sacrario prolatus*; – e l'edificio non è men solido, se, invece d'essere semplicemente costruito con un informe cumolo di mattoni e cemento, sia splendido d'ori e radiante di marmi – *quid enim si infirmiora horum temporum templa credas, quia non rudi caemento et informibus tegulis exstruuntur, sed marmore nitent et auro radiantur?* – Io dunque non ho scritto a questo modo per far dimenticare l'altro, bensì perchè questo era il solo consentitomi dalla necessaria brevità.

Nè direi agli artisti la buona parola, con la quale voglio accomiatarmi da loro, se non limitassi il valore delle mie *censure*.

Io sono stato molto severo con questi artisti: severo al punto da lodar poco chi da me stesso in altri tempi molto sarebbe stato lodato: da non volere dar lode senza mitigarla con osservazioni che la attenuavano: da non addolcire la censura con lo scovrire la buona intenzione: da nominare gli eccellenti, altri pur buoni lasciando nell'ombra. Io, per esempio, ho detto appena una parola al Lojacono; non ho rilevato l'eleganza e la trasparenza del Dalbono; non ho messo in luce il grande progresso fatto dal Mancini, i cui bufali son pure ammirati da moltissimi; non ho notato il merito di Guido Boggiani e di Giovanni Battista; non ho inneggiato al tesoro di arte geniale che si rivela fra i veneti, ed alla correttezza dei toscani e romani; mi sono adirato col Vertunni però ch'ei non progrediva, tacendo che egli, giunto a vespero, ha già fatto e fatto fare alla generazione sua grandi progressi; non ho abbastanza lodato un artista dai forti pensieri, l'Altamura; non ho riconosciuto al Netti la bella intenzione del suo quadro e la varietà delle espressioni nelle figure; non ho ricordato i pregi altra volta riconosciuti del Volpe, che può salire assai in alto; non ho trattato l'esposizione con la mano guantata di velluto: l'ho trattata con manopola di acciaio. Ebbene, con ciò non ho voluto dire che tutto sia da accatastare per farne un *auto da fè.* Ho voluto semplicemente ammonire gli artisti, onde sieno meno contenti di sè stessi, e non credano che le loro qualità individuali bastano ad eccellere nella folla, e moderino queste se esagerate, e piglino altri pregi dagli altri, e non copino, non trascrivano, nè aspirino a individualismi eccessivi, ma cerchino di fondere insieme i pregi di una scuola regionale con quelli dell'altra, e giungano, *poichè già hanno fatta buona parte di questo cammino*, a creare la scuola italiana che in sè contemperi e riunisca tutte le

forze vive delle scuole napoletana, veneziana, lombarda, toscana, romana.

E dei quadri nell'esposizione io ho parlato come di quadri *nell'esposizione*. Il che non esclude che il quadro, veduto solo, possa meritare altro giudizio; ma include solo la massima che un quadro, per eccellere *nella folla*, debba avere *tutte* le qualità che occorrono a distinguersi e farsi ammirare in una moltitudine. La romanza senza parole o la novelletta di Schumann in teatro passa inosservata; v' imparadisa in un salottino semibuio, quando siate predisposti ad ammirarla. Avrebbe avuto torto Schumann se me la avesse presentata come finale di opera. Se voi siate stati ad un ballo e, uscendone, vi si domandi se v'eran belle dame, voi risponderete che non ve n'erano punte, o che ve n'erano due, o tre, o quattro. E avrete probabilmente detto la verità, poichè tante probabilmente erano *le signore che possono apparire belle in un gran ballo*. Ma ciò non esclude che cento altre di quelle possano essere piaciute o piacere a cento uomini o a più, e che si sposino o si sieno già maritate, e trovino o abbiano già trovato chi perda la testa per loro. Forse una di quelle che nel ballo avete guardata dieci volte senza mai vederla, senza mai accorgervi ch'ella meritasse un vostro pensiero, forse quella stessa vi farà pazzamente innamorare un altro giorno, quando la vedrete sola o in compagnia di poche amiche.

L'esposizione *è il gran ballo*, nel quale non bastano, per brillare, i begli occhi, o le piccole mani, o lo sguardo soave, o la delicatezza di sentimento. Non nego il diritto di vivere e d'amare e d'essere amate alle graziose donnine che pure passano inosservate nei grandi balli o nelle serate di gala al teatro. Nego soltanto il buon gusto al padrone di casa che dà il ballo (e qui si chiama giurì d'accettazione), quando egli, per avere i saloni affollati, inviti troppe borghesi *brutte*, *sguaiate*, e ineleganti, tante da eclissare le pochissime belle ed eleganti. Ecco quello che ho voluto dire: nè più, nè meno.

Rocco de Zerbi.

Gli amori di Raffaello Sanzio

Dante s'innamorò a nove anni, Byron a otto, Canova a sette - e di altri sommi la storia ci narra gli amori precoci. Non così di Raffaello Sanzio. Giovinetto, nessuna immagine di donna ne occupò lo spirito. Da quando, come si compiacque favoleggiar la fantasia popolare, le Madonne lo vezzeggiavano nella culla e gli imprimevano nell'animo infantile l'ideale della celestiale bellezza, fino a quando si trasferì a Roma sotto papa Giulio II, nessuna nube offuscò la serenità del suo cuore, nessuna memoria, nessun documento ci dice ch'egli abbia amato.

Vero è bene che una volta, poco prima che gli morisse il padre, potè lasciar sospettare d'essere innamorato. Si allontanava di tempo in tempo dalla casa paterna e dopo una passeggiata di alcune ore fra le colline coronanti la sua Urbino e digradanti nelle sponde dell'azzurro Adriatico, giungeva al piccolo paese di Forano. Ma egli non si muoveva per creatura di questa terra. Si affrettava alla chiesa parrocchiale, e quivi se ne stava a lungo estatico, contemplando la immagine di una Vergine dagli occhi azzurri, dai capegli biondi e dal volto serafico, e che in quei dintorni credevasi dipinta da un angelo. Era una madonna di Beato Angelico.

Questo il primo suo amore - amore degno del futuro pittore della Trasfigurazione - amore di un genio per un altro genio. Nè più tardi l'aspetto della bellezza femminile turbò le sue facoltà, quando studiò l'arte con Pietro Perugino, nè a Siena quando dipinse alla Biblioteca col Pinturicchio, nè a Firenze, allorchè insieme al Ghirlandaio studiò le opere di Masaccio, di Leonardo e di Michelangelo.

Eppure, nessuno più di lui poteva dirsi nato per amare ed essere amato. Oltrechè per squisita affabilità di maniere, era seducente per rara leggiadria di volto e di persona, tanto che fu scritto portare egli degnamente nome d'arcangelo. Le monache di Monteluci alle quali prometteva una immagine dell'Assunta, lo chiamavano *il bello*, *il compiacente pittorino* di Perugia. Leonardo da Vinci e Pietro Perugino lo vollero ritrar sulla tela. Ed a sedici anni, quando lavorò a Siena col Pinturicchio, si ritrasse da sé, dicono i suoi biografi « in un vago giovinetto a cavallo bello e biondo come un angioletto. » Piacque a Isabella duchessa d'Urbino, che lo prese a proteggere, ed è lecito supporre che molto piacesse alle belle del suo tempo. Ma il suo petto scaldava un ideale purissimo ed ei visse allora unicamente per l'arte. Soltanto a Roma, dove si trasferì nel 1507 in età di 25 anni, doveva accendersi di quella passione amorosa che non l'abbandonò fino all'ultimo sospiro.

......

Un po' di schizzo della sua vita a Roma innanzi tutto. Sotto il bel cielo latino, fra le rovine della morta grandezza e le glorie del Rinascimento, l'artista, già grande, giganteggiò - il giovanotto, diventato uomo, visse. A Roma, desiderava, dice il Comolli, e cercava di dipingere le belle donne. Infatti, in una lettera al Castiglione egli lamenta la carestia delle belle, tanto a lui necessarie, perchè, come soleva dire, *dai belli volti imparava le bellezze dell' arte sua.* Però fu lieto di ritrarre sulla tela donna Beatrice d'Este e Giovanna d'Aragona regina di Sicilia, una delle più rare bellezze dei suoi tempi.

In breve volgere di tempo, diventò celebre con i miracoli del suo pennello. Lo chiamavan *divino*. Era amato dagli artisti, favorito dai grandi, onorato da tutti. Ritraeva dal suo lavoro gran lucro pecuniario. Ogni quadro o facciata delle stanze Vaticane gli veniva pagata 1200 scudi d'oro - e morendo lasciò 16,000 ducati, corrispondenti a circa 800 mila lire della nostra moneta, quantunque in vita fosse stato generosissimo, e, come afferma il Mengs, si fosse dato trattamento più da principe che da pittore. Abitava una palazzina edificata dal Bramante in piazza Rusticucci e aveva una bella villetta fuori Porta Pinciana, che ornò tutta di pitture da lui disegnate, e dipinte dai suoi discepoli. I quali suoi discepoli gli erano affezionatissimi. D'un d'essi, Francesco Mazzola detto il *Parmigianino*, fu detto « che l'anima di Raffaello gli era entrata in corpo. » Era Raffaello la stessa dolcezza. Amava tutti con molta sincerità, e ogni volta che andava a Corte, partendo di casa, aveva seco una cinquantina di pittori che gli tenevan compagnia per onorarlo - cosicchè Michelangelo, che non avea peli sulla lingua, ebbe una volta a dirgli che *andava attorno col seguito d'un generale.*

Accarezzato dalla corte del Papa, stimato da Giulio II prima, amato da Leone X poi. Questi, dicevasi, gli avesse promessa la dignità cardinalizia. Onoravanlo della loro amicizia Ludovico Ariosto, Pietro Bembo, Baldassarre Castiglione, Annibal Caro, il cardinale Bibiena, Bramante, Paolo Giovio, tutti insomma gli uomini illustri del suo tempo. Stimavanlo gli emuli, fra i quali primeggiava il Buonarroti. Il suo nome su tutte le bocche - re e principi si disputavano i lavori suoi anche meno importanti. All'apice insomma della gloria e della fortuna: bello, celebre, ricco, invidiato e felice - pittore, architetto, scultore, poeta, archeologo.

L'ambiente era degno di lui. Viveva fra gente molle ed effeminata, ma amante delle arti e delle lettere. Leone X poteva forse esclamare con suo padre Lorenzo il Magnifico

> Quant' è bella giovinezza
> Che ci fugge tuttavia!
> Chi vuol esser lieto sia,
> Di doman non c'è certezza,

poteva vantare spesso la sua passione per il lusso e la elegante magnificenza che caratterizzarono il suo secolo, poteva permettere in Vaticano la rappresentazione dei *Suppositi* dell'Ariosto e della *Calandra* del Bibiena ed assistervi con la sua corte, ma gli era lecito altresì vantarsi d'aver fatta la gloria del Rinascimento, la gloria dell'arte italiana.

Fra generazioni così amanti di piaceri, Raffaello fu quale doveva e poteva essere. Si lasciò andare fino ad effigiare figure oscene, e, circostanza aggravante, Pietro Aretino che gli fu amico, sopra le sedici figure pornografiche di Raffaello compose sedici sonetti altrettanto pornografici.

Ma Raffaello non si degradò. In mezzo ai suoi trionfi, alle sue creazioni divine, alle gioie febbrili della sua esistenza d'artista, quando forse correva pericolo di scendere dalle sfere dell'ideale, vediamo spuntare la donna, e con la donna l'amore, e con l'amore ritornar la poesia. Ed eccoci all'idillio.

....

Prima la leggenda. « La Fornarina, scrive il Missirini dell'Accademia di S. Luca, era figlia di un fornaro che abitava oltre il Tevere, verso Santa Cecilia. Era nella sua casa un orticello cinto da un muro, il quale, per poco che uno si levasse sui piedi, era sopravanzato sì, che colui che guardava dominava tutto l'interno. Quivi questa figliuola stava spesse volte a diporto, e poichè la fama della sua bellezza era sparsa e traea la curiosità dei giovani, e massime degli allievi dell'arte che vanno in cerca della beltà, tutti desideravano di vederla. »

La vide un dì Raffaello, e se ne invaghì perdutamente e non ebbe pace finchè non fu sua.

« Dimorando assieme, continua l'accademico Missirini, il valentuomo le acquistò l'immortalità del nome, e più non seppe dipingere se non parlava dell'amata sua col linguaggio dell'arte. Però la introdusse nel gran fresco dell'Eliodoro e nel gran quadro della Trasfigurazione - e la ritrasse a parte - e finalmente la collocò nel Parnaso sotto il simbolo di Clio. Così egli la sublimava, così ne faceva l'apoteosi nelle sue opere. »

Ne s'appagò di celebrarla col pennello soltanto. L'amore gli mise in mano la penna e gli fece comporre sonetti erotici, dei quali tre soli ci sono rimasti. Uno, che è anche il migliore, trovasi ad Oxford ed è proprietà di sir Thomas Lawrence. Non è stato, per quanto io so, ancora pubblicato in Italia, e però lo riproduco testualmente.

> Amor tu m'envescasti con doi lumi
> Degli occhi dov'io me strugo e face
> Da bianca neve e da rose vivace
> Da un bel parlar e d'onesti costumi,
>
> Tal che tanto ardo che ne mar ne fiume
> Spegner potrien quel focho, ma piace
> Poi ch' el mio ardor tanto di ben mi face
> Ch' ardendo ognor più d'arder mi consumi,
>
> Quanto fu dolce el giogo e la catena
> Dei suoi candidi braci al col mio volti
> Che sciogliendomi io sento mortal pena.
>
> D'altre cose io non dicho che son molti
> Che soperchia dolcezza a morte mena
> E però taccio a te i pensier rivolti.

....

Il mistero avvolge il personaggio di Fornarina.

Nulla si sa dei suoi parenti, della sua educazione, del suo carattere. Anzi, il Muntz, nel suo recente libro su Raffaello, non si perita di affermare che il soprannome di Fornarina si incominciò a darlo all'amante di Raffaello in questo secolo, e non ha fondamento in nessun ricordo, in nessun documento serio. Soltanto, da una nota manoscritta del secolo XVI, che si è trovata su un esemplare delle vite del Vasari, sappiamo che l'amante di Raffaello si chiamava Margherita. Sul resto pesa l'oscurità. Impossibile ritrovare l'atto di nascita, perchè i libri parrocchiali incominciano col 1542, dopo la prescrizione fatta in proposito dal Concilio di Trento - e negli archivi, e nelle biblioteche di Roma e d'Urbino, non si è mai trovato alcun documento. La stessa casa di Trastevere che è detta della Fornarina, e che sarà illuminata la sera del centenario, non si può dire sia stata quella dell'amante di Raffaello. Che più? Anche sul ritratto di lei c'è molto a discutere. Oltre a quello che s'ammira al palazzo Barberini, ne abbiamo altri due creduti della Fornarina - uno a Firenze e l'altro a Verona.

Ragioni di spazio mi vietano di esaminar la questione.

Mi permetto però di dire senz'altro, che il ritratto della Fornarina che trovasi nel palazzo Barberini, mi sembra, fra i tre, e per più considerazioni, il meno autentico. Per tacer d'altro, dov'è di grazia nel quadro Barberiniano la ammirabile bellezza della Fornarina, *che aveva aria traente al romano ed al greco?* Dove la bellezza rara la cui fama era grandissima e che destava la curiosità dei giovani e massime degli artisti? Dove la perfezione delle forme, che fece esclamare a Raffaello in un suo sonetto:

> Alma felice
> In cui el Cel tutta bellezza pose?

Ha ragione il Muntz di meravigliarsi che Raffaello abbia amato con tanto trasporto colei, e forse colpì nel segno l'accademico Missirini, quando, negando che il ritratto della galleria Barberini sia quello della Fornarina, affermò potere essere invece quello di una delle donne celebri nelle lettere ai tempi di Raffaello. Per letterata è fin troppo bella, per amante di Raffaello è brutta - nè il grande artista avrebbe osato d'introdurre quelle sembianze nell'affresco dell'Eliodoro e nel quadro della Trasfigurazione.

....

Or ecco l'idillio va a morire nel dramma - in un dramma la cui ultima scena ha fatto piangere gli intelligenti di tutto il mondo. L'amore di Raffaello per la bella Margherita andò sempre crescendo. Ma un incidente notevole venne ad offuscare le dolci gioie degli innamorati. Il cardinale Dovizio da Bibiena, desiderando d'imparentarsi con Raffaello, gli aveva proposta per moglie Maria Bibiena sua nipote, e spesso, come attesta il Vasari, essendo Raffaello riluttante, lo infestava per affrettare le nozze. Maria, bella e dignitosa, conseguì la promessa di lui - difficile dire se fu da Raffaello amata, certo lo amò. In una lettera a suo zio Simone di Ciarla, Raffaello chiama Maria *mamola bella, di bonissima fama et con tremila scudi d'oro in docta.* Ma egli non mantenne mai la promessa. Pressato dal cardinale rinnovava la parola data, ma lo tratteneva l'amore per la Fornarina. Tanto egli amava la sua amica, che mentre dipingeva le storie d'*Amore e Psiche* alla Farnesina, non attendeva al lavoro con premura, e se ne fuggiva spesso per andare a trovar la sua amata; la qual cosa decise il ricco banchiere Agostino Chigi, che gli aveva allogata l'opera e la voleva presto finita, a far venire la Fornarina in sua casa, a stare con lui.

E Maria Bibiena, per quanto si può congetturare, amava, ripeto, Raffaello, e non doveva nulla ignorare - e la Fornarina, che padroneggiava l'animo lui, fu senza dubbio la cagione del non avvenuto matrimonio. Forse, un forte dramma d'amore, i cui accenni sono chiari, ci nasconde la storia. Due donne si contendevano il grande pittore, ed egli, innamorato perdutamente della Fornarina, non trovava la forza di abbandonarla; ond'è che il matrimonio con Maria in sull'essere contratto fin dal 1514, non fu mai concluso.

E la infelice fanciulla morì, forse d'amore; e con la morte, per servirmi delle parole del suo epitaffio, *rovesciò i lieti imenei, e vergine fu tolta dinanzi alle faci nuziali.* Questa iscrizione leggevasi nel Pantheon, presso al terzo altare dopo l'altar maggiore. Ma Carlo Marattì, allorchè pose in quel sito il busto e l'iscrizione di Annibale Caracci, ne fece togliere la lapide della Bibiena che venne collocata nel riquadro superiore, ove al presente appena si vede e assai difficilmente potrebbe leggersi dal visitatore.

....

Maria Bibiena fu presto seguita nella tomba da Raffaello. Il Vasari ed altri accusano della sua morte la Fornarina - i baci della bella fanciulla avrebbero, secondo essi, gettato Raffaello nel sepolcro. Ma la grave accusa è stata distrutta, e la vera causa della morte di lui devesi attribuire alle straordinarie fatiche sostenute per l'arte, fatiche che logorarono la sua fibra delicata. Il grande pittore morì di febbre perniciosa, pianto da tutti, ed andò a riposare accanto alle ossa di Maria Bibiena, nel tempio che ha accolto gli Dei di due religioni, e che resta, monumento eterno della passata grandezza. Con la morte di lui, si perde ogni traccia della Fornarina, della quale cerchereste invano altre notizie. Si sa soltanto che la perdita del suo amato la spinse ad atti di grandissimo dolore, e che il giorno dei funerali, mentre il corteo funebre da piazza S. Pietro si avviava al Pantheon, piangendo disperatamente tentò di fermarlo. Questo solo si sa. Ma senza paura di far della rettorica di circostanza si può affermare la memoria di Raffello non si cancellasse dal cuore della bella Trasteverina, e che ella, come scrisse Aleardo Aleardi, si recasse spesso

> Inosservata alla deserta chiesa
> Della Rotonda, a spargere in segreto
> Una lagrima e un fior sul pavimento.

E fra i gelidi marmi, ove stavan rinchiuse, le ossa del divino artista saranno state ancora scosse da un fremito di amore!

Piero Carboni.

La Casa di Raffaello

Il Vasari dice che sorgeva in Borgo Nuovo. Carlo Fontana ripete lo stesso, aggiungendo che era vicina alla piazza de' Rusticucci, ed il Fea, nelle sue *Notizie intorno a Raffaello*, ci dà l'area di detta piazza, ricavata da un'antica pianta che si conserva in un manoscritto della Biblioteca Chigiana. Ma tutte coteste indicazioni non ci dànno un'idea abbastanza chiara della ubicazione della casa del sommo pittore.

Il breve di Leone X, col quale si conferma la compra della casa di Raffaello in Roma, fatta dal cardinale Pietro Accolti nel 1520, pone il sito suo nel Borgo di S. Pietro, con questi confini: da un lato la via Sacra e l'altra detta l'Alessandrina (che così si chiamava Borgo Nuovo prima che Alessandro VI lo facesse rettilineare), da un altro lato la piazza del palazzo di Domenico Della Rovere, cardinale di san Clemente (ora piazza de' Rusticucci).

Carlo Pontani, l'autore del pregevole studio sulle *Opere Architettoniche di Raffaello*, è riuscito a trovare con maggior precisione il sito ove la casa del grande artista sorgeva. Egli ha dimostrato che essa era posta in quello spazio, che dalla porta principale del palazzo Accoramboni, nella piazza Rusticucci, corre all'angolo di esso; e di questa opinione sono oggi tutti coloro che hanno fatto ricerche e studi in proposito.

Morto Raffaello, la sua casa passò subito in possesso del priorato di Malta, dal quale fu comperata per scudi 7163 e fatta demolire da Alessandro VII per rendere più ampia la piazza davanti al porticato di S. Pietro.

La casa di Raffaello era stata edificata dal Bramante, come ricorda il Vasari, il quale ci dice: « *era lavorata di mattoni e di getto*; *le colonne e le bozze di opera dorica rustica; cosa molto bella ed invenzione nuova.* »

In quella casa, della quale non abbiamo più vestigia, Raffaello trascorse i più bei giorni della sua vita, circondato dall'ammirazione dei suoi contemporanei, dalle soddisfazioni che dà il successo, reso beato del sorriso della gloria, della bellezza, della gioventù e dall'amore; in quella casa spirò fra il compianto universale, presso al quadro della *Trasfigurazione*, non ancora finito.

NOTE DI LINGUA

Della voce VARARE

« Da più giorni, così mi scriveva un lettore della *Domenica Letteraria*, non si fa che parlare del varo della *Lepanto*. Di dove viene questa voce? Saprebbe dircelo? La cosa riuscirebbe grata non solo a me, ma forse anche a molti altri lettori della *Domenica*. »

Eccomi, per quel che posso, a contentarlo.

La voce *Varare*, di cui *Varo* non è, come ognuno intende, che il verbale, appartiene alle lingue del bacino del Mediterraneo. *Varare* nell'italiano, *Varar* nello spagnolo, nel portoghese, nel provenzale, nel maltese, e *Varer* nel gallico antico. Parrebbe adunque che la etimologia dovesse cercarsi nella lingua madre di quegli idiomi, e che proprio non ci abbia nulla che vedere il troppo lontano ed estraneo anglo-sassone, come vorrebbero alcuni, *Warad* o *Warod*, riva, lido. Ed ecco che il latino ci dà la voce *Vara*, corrispondente nel significato al nostro Cavalletto o anche Traversa, voce adoperata da Vitruvio e nel linguaggio tecnico dei costruttori latini. Di dove poi venga questo *Vara*, io non lo so, nè ho tanto buone gambe da dare una corsa o nel celtico o nel sanscrito o in qualche altra lingua molto remota. A me basta di trovare il babbo; il nonno e il bisnonno lo cerchi chi vuole.

Come poi dal latino *Vara* si facesse nelle lingue mediterranee il *Varare* e il *Varar* e il *Varer*, la cosa sembrerà agevole, considerando che al mettere una nave dal cantiere in mare è necessario quell'apparecchio, che con termine nautico dicesi invasatura, costituita da forti e lunghe travi rinforzate con sbarre di ferro che si dispongono parallele ai lati della chiglia, e che a male agguagliare possono risguardarsi come tanti cavalletti. La voce adunque nel suo primitivo significato deve aver voluto dire Provvedere la nave di *vare* o *vase;* quindi, per quell'attitudine delle lingue ad estendere logicamente il senso dei loro vocaboli, si piegò alla significazione che poi le rimase come propria, cioè a Calare una nave in mare facendola scorrere per quel piano inclinato, che è costituito dallo scafo e dalla invasatura. Forse chi sa che la stessa voce *Vasa* o *Vaso* non sia un'alterazione di *Vara!* Ma io non mi arrischio ad accertarlo; tanto più che l'*r* in questa parola avrebbe dato luogo all'*s*, per poi ricomparire nel verbo. È vero che le *lingue* sono di genere femminino, e quindi hanno molti capricci: ma questo sarebbe forse un capriccio molto strano. Comunque sia, *Varare* io l'origino dal latino *Vara*, e ho dalla mia il Diez, padre degli etimologisti delle voci romanze, il quale dà al vocabolo questa origine, senza però discorrerne molto la derivazione ideologica.

Questo per contentare, ripeto, come ho potuto, al desiderio del *lettore* o dei lettori della *Domenica*. Ora mi si permetta di aggiungere per conto mio un'osservazione tutta lessicografica.

I Vocabolari italiani (parlo di quei grossi) condotti dall'autorità della quarta impressione della Crusca, soggiungono al verbo *Varare* un paragrafo, in cui è detto che il verbo fu usato anche per accostare al lido una nave. E la Crusca a registrare questo errore fu indotta dall'autorità del Redi, il quale nelle Annotazioni al Ditirambo, pagina 194, scrive: « Ancorchè *varare* significhi « tirare il naviglio da terra in acqua, non-« dimeno Luca Pulci nel lib. 4 del Ciriffo « Calvaneo l'usò per accostar la nave alla « terra, acciocchè le persone da essa nave potessero sbarcare. » La Crusca e i Vocabolari seguenti con l'esempio del Ciriffo citano a sostegno di quel significato impossibile anche un esempio del Morgante, 20, 49, e suggellano il paragrafo con la nota del Redi. È, ripeto, un errore; e per esserne chiari, basta leggere attentamente nel loro testi o passi allegati dei due fratelli Pulci; ai quali si può aggiungere un terzo del Ciriffo, più chiaro della luce del sole, (C. I, st. 117:)

E dirizzossi alla volta mia il legno,
E poi ch'egli (*il legno*) ebbe varato il battello,
S'appressò tanto ch'io salii su quello.

Nei tre esempi si parla sempre di barca o battello, non di nave, come suppone il Redi, ossia di quei palischermi o lancie o imbarcazioni, come si chiamano oggi genericamente, che sogliono portarsi sulle navi per calarle in mare in caso di bisogno. Ora questo calar di palischermi è operazione che somiglia al tirar di terra in acqua una nave; e perciò la voce fu adoperata soltanto in significato estensivo e non in significato che capovolgerebbe il vero e genuino della voce *Varare*. Ne convenite? Se ne converranno pure i lessicografi avvenire, e correggeranno l'errore del Redi e dei Vocabolari, ne ringrazino, se merita il conto, il Varo faustissimo della *Lepanto*.

G. Rigutini.

POESIA GARIBALDINA

....

Ippolito Nievo

Garibaldi batteva il piede in terra, e la terra dava fuori soldati; poeticamente, verissimo: ma anche è vero che non meno dei soldati erano a ogni battuta i frulli d'ale dei versi. « Come stormo di rondini smarrite » gli svolazzarono attorno al capo gli stornelli senza numero del Dall'Ongaro, a Roma, a Palermo, al Varignano, a Mentana; uno ne cantava egli stesso a Montevideo nella primavera del 48, mentre s'imbarcava per l'Italia. Ma non giova che l'editore Robecchi li ripubblichi ora a Milano; o giova, se mai, per la storia: le povere rondini avevano l'ali appiccicate, e caddero presto a crescere il fondo al mare della retorica di tutti i tempi. Nell'inno glorioso del Mercantini, il nome del Dittatore è rimasto e rimarrà al giudizio del popolo quasi eco del nome d'Italia: e il popolo del resto ha molti altri canti dov'egli appare già trasumanato dalla leggenda, bello e fiammante come un arcangelo vendicatore. Ma i più di quei versi, salvo quelli del Carducci e pochi altri, son versi; e, spenta o data giù la fiamma esterna che li animò, si sono risoluti in cenere.

Pure, anche quando della poesia nata attorno a Garibaldi non rimanesse traccia, sarebbero e resterebbero vive le immagini di due poeti garibaldini: Goffredo Mameli e Ippolito Nievo. Il Mameli non potè glorificare coi versi il suo generale; ma, lo dice il Mazzini e s'immagina, lo doveva amare come un Dio. Il Nievo scrisse in due campagne fatte con lui i versi degli *Amori garibaldini*, dove la vita zingaresca dei volontari è riprodotta un po' alla brava, ma vivissimamente, e fra le camicie rosse domina l'immagine del Generale, bella com'era ne' suoi anni più belli, còlta nella verità di tutti i giorni e pure animata da un che di divino.

Ha un non so che nell'occhio
Che splende dalla mente
E a mettersi in ginocchio
Sembra inchinar la gente;
Pur nelle folte piazze
Girar cortese, umano,
E porgere la mano
Lo vedi alle ragazze.

Sia per fiorito calle
In mezzo a lampi e a tuoni
Che tra fischianti palle
E scoppio di cannoni,
Ei nacque sorridendo
Nè sa mutar di stile;
Solo al nemico e al vile
È l'occhio suo tremendo.

. . . .

Chi nol vide talfiata
Sulle inchinate teste
Passar con un'occhiata
Che infinita direste?
È allor che nelle intense
Luci avvampa il desio
Delle Pampas immense
E del bel mar natìo.

Fors'anco altre memorie
Ingombran l'orizzonte
Di quell'altera fronte,
E il sogno d'altre glorie:
Ma nel sospeso ciglio
La visïon s'oscura
E quasi ei la spaura
Con sùbito cipiglio.

Pure il Nievo è conosciuto da pochi; e se una nobile e santa donna, Erminia Fuà Fusinato, non avesse provveduto alla pubblicazione della sua opera di maggior mole, le *Confessioni di un ottuagenario*, non lo ricorderebbero ora che quelli che gli furono amici. Il Mameli s'è inalzato come un ideale fra i giovani dopo che lo risuscitò nella prosa e nel verso il Carducci. E tuttavia il Nievo non è meno bello. Meno illuminato da quella luce interiore che doveva trasparire per l'azzurro chiaro degli occhi a Goffredo giovinetto e irradiargli come d'un'aureola la persona di trovatore; egli appare più severo e raccolto, come chi abbia ritorto quella luce in sè, e se ne sia fatto una forza avvaloratrice della mente e dell'animo. La esperienza dolorosa sua e degli altri gli aveva insegnato a disciplinare l'ardore dell'entusiasmo; e l'acume di sguardo che ebbe dalla natura tanto superiore al comune, gli aveva concesso di determinare quell'entusiasmo confuso nel riconoscimento delle leggi supreme che regolano la vita, di allargarlo quasi, ma sempre più allentando la fiamma, in un amore di sì gran braccia da stringere tutte le cose. Il sole del meriggio d'Italia, che il Mameli non potè vedere, lo trovò forte e abile a guardarlo sbendato. Dopo aver contribuito a rivendicare la Sicilia alla patria e la patria a sè stessa, egli morì, naufrago, o meglio scomparve, nella primavera del 61. Il Mameli moribondo dovè per tre giorni sentire la sua Roma occupata dai soldati francesi: « Come il fiore della Fionide », dice il Mazzini, « egli sbocciò nella notte, fiorì pallido, quasi a indizio di corta vita, sull'alba: il sole del meriggio, del meriggio d'Italia, non lo vedrà. »

Tutti e due, non certo per caso, ci dànno rispecchiata e idealizzata in sè l'immagine delle due generazioni che fecero le due grandi rivoluzioni italiane; anzi, della medesima generazione nei due momenti diversi: audace spensierata, tutt'anima nel 48; temprata dal dolore, dal pensiero, dai forti propositi, nel 60. E tutti e due, dopo aver combattuto, morirono. Fu ventura: così essi che, puri e forti, avevano dato sè medesimi per un'idea, non videro la vergogna di tanti che, nella corsa alla greppia, gittarono via come imbarazzo inutile l'onore.

....

Era nato nel novembre del trentadue. Morto a ventinove anni, egli disseminò per la breve via una quantità di lavoro veramente straordinaria. Le *Confessioni di un ottuagenario* sono conosciute da tutti, di nome; ma pochi sanno degli altri due romanzi da lui pubblicati, l'*Angelo di bontà* e il *Conte pecoraio;* meno ancora delle tante novelle che disperse per tanti giornali del tempo. Più, rimangono inedite quattro commedie della sua prima gioventù; una, *Gli ultimi anni di Galileo*, fu rappresentata al teatro dei Concordi di Padova dalla Compagnia Dondini nell'aprile del 54. Egli allora, come diceva il cartellone, era a Padova studente: la commedia non ebbe un trionfo, ma neanche precipitò. Molto più importanti sono le due tragedie, inedite anch'esse, *Spartaco* e i *Capuani*, scritte da lui con intendimenti non molto dissimili da quelli che ebbe il Cossa più tardi. Di versi, finalmente, s'hanno inedite parecchie traduzioni da Heine e alcune di canti popolari greci e tedeschi. A stampa quattro volumetti di versi originali: due pubblicati a Udine nel 54 e nel 55; due a Milano, dal Redaelli e dall'Agnelli, nel 58 e nel 60. Queste ultime due raccolte sono le *Lucciole* e gli *Amori garibaldini;* e da queste, con una scelta non sempre giusta e già resa necessariamente ingiusta dal fatto che è scelta, il signor Carlo Raffaello Barbièra ha tratto ultimamente le poesie del libriccino pubblicato dai successori Lemonnier. (1) Io, devo alla gentilezza d'amico del dott. Guido Fusinato la notizia delle cose inedite del Nievo, la conoscenza di molte edite e divenute rarissime, e molte notizie biografiche.

Scrisse dunque moltissimo: non se ne meraviglino quelli che riempiono a stento il loro granaio di formiche per offrircelo poi chicco per chicco nei diamanti faccettati delle parole: moltissimo, e bene. Già, non è vera, non può esser vera la proporzione che si stabilisce ordinariamente per gli scrittori: la fecondità è in ragione inversa del valore intellettuale. I veri ricchi, i ricchi di nascita, diventano prodighi naturalmente. Chi vede molto, chi pensa molto, di necessità deve scriver molto: egli deve dire quello che vede, deve far sapere quello che pensa. Tanto, George Sand rimane in questo ad aver sempre ragione: per l'intelligenza che dell'arte dimostra il pubblico, ogni cura spesa a lusingarlo è buttata via.

(1) Poesie d'IPPOLITO NIEVO scelte e pubblicate da Raffaello Barbièra, con proemio: Firenze, Lemonnier, 1883.

Che cosa siano le *Confessioni*, altri l'hanno già detto molte altre volte; fra gli altri il Fontanelli benissimo, che s'è adoperato sempre con tanto amore per la memoria del Nievo. Ma primo, il Nievo stesso l'aveva avvertito: è la storia d'un vecchio che « ha misurato coi brevi suoi giorni il passo d'un gran popolo. » E che passo! Dalla quiete decrepita degli stati italiani nella seconda metà del secolo scorso, pel crollo improvviso di quelli stati al primo urto della grande rivoluzione, arriva fino agli ultimi tentativi fatti dal nostro popolo per riacquistare sè stesso. Storia, lunga storia, e romanzo: di qui il suo male. Perchè un'azione che si svolge in tre quarti di secolo non può piegarsi obbediente alla distribuzione architettonica senza la quale i libri non reggono. E questa indocilità della materia, unita a una certa mancanza di abilità tecnica nel crivellarla, fa sì che il valore dell'opera rimanga inferiore alla forza della scrittore. Ma dello scrittore poderoso vi si rilevano a ogni pagina i muscoli. Quanta forza d'osservazione e d'evocazione disseminata per quei due volumi! D'osservazione, non d'impressione. Egli non si contenta del fatto veduto; vuole la serie dei fatti e la legge. I più fra i novellieri d'ora, se vedono la vita, (quando la vedono), non la conoscono mai: solo nella luce delle sue leggi si conosce la vita. Gente di gabinetto, essi aprono ogni tanto la finestra, cercano un cantuccio inesplorato, e l'osservano col binocolo da teatro. E questo chiamano intendere.

Nel Nievo, prima di quei dati uomini, c'è la conoscenza degli uomini; ma questo non è di pregiudizio alla vivezza delle scene, alla determinatezza delle figure. Anzi a volte, specialmente nel comico, le linee dei personaggi sono un po' troppo rilevate e recise: questo è anche il difetto del *Barone di Nicastro*, la sua novella più conosciuta. La vita ha più sfumature; le linee dei vari animi annegano spesso nell'abbondanza dei tratti comuni, o si nascondono sotto la mano di bianco che ha dato a tutti l'ipocrisia sociale. Questo per l'opera: ma non si può chieder conto al Nievo che la lasciò manoscritta di certe mende. Le *Confessioni* dimostrano nella distribuzione, nello stile, in ogni cosa, che non hanno ricevuto l'ultima mano. Chi le ha avute fra mano nell'originale dice ch'esse sono in due dei volumetti nei quali il Nievo era solito distendere le sue cose di lunga lena, scritte di seguito con un carattere fitto, preciso, minuto, quasi senza cancellature. Doveva essere senza dubbio il primo getto. E la furia dell'improvviso v'appare difatti più volte: senza quella furia non si fanno le grandi cose, bisogna concederlo al Vasari; ma sola (al Vasari bisogna notare anche questo) essa non basta a farle. Spesso, per esempio, l'insieme d'una scena è disposto benissimo; ma nei particolari tutto rimane un po' vago, tutto annega nell'ombra. Ci vorrebbe il tratto preciso e sicuro, il tratto dinanzi a cui l'immaginazione dei lettori rimane sorpresa, perchè indica presente nella mente dello scrittore la visione piena e sicura.

Ad ogni modo, letto quel racconto, una parte ne resta viva con noi: dall'arte non possiamo esiger di più. Nessuno può dimenticare, dopo averlo letto, le due contessine di Fratta, e l'anima d'acciaio del dottor Lucilio. Clara è della famiglia d'Ofelia, di Desdemona, di Miranda. Ella appare la prima volta nella gran cucina affumicata del castello, teatro comune a tutte le prime scene, per prendere la cioccolata alla Nonna; è scesa a prenderla da sè, non ha chiamato la cuoca: e, mentre la cuoca la prepara, ella aspetta coi ginocchi appoggiati allo scalino del focolare. Non c'è bisogno di più. Ella è di quelle donne che si rivelano alla prima occhiata. Tutte anima, bruciano il corpo. E i poeti non fingono se le dicono irradiate da una luce divina. Certo, ora, la Pisana parrebbe più vera; e senza dubbio, anch'essa è tolta di peso dalla vita. Bambina ancora, fatta crescere dalla negligenza dei suoi in pieno sole come una polledra selvaggia, in lei i sensi si risvegliano fieri, indomabili, assai prima del sentimento; ella li fa sbizzarrire quanto ne hanno voglia, sottomettendo ad essi l'intelligenza non ordinaria; e fra i compagni bambini al pari di lei ma meno viziati, si dà l'aria e la parte di piccola sultana. Tutta la storia de' suoi amori fanciulleschi col protagonista del racconto, Carlino, è d'una verità meravigliosa; tanto più meravigliosa chi pensi quanto è difficile agli uomini entrare nei misteri di quelle piccole anime.

....

Come poeta il Nievo prese le mosse dal Giusti. Quasi sempre così: i giovani hanno bisogno di qualcheduno più alto di loro, che li prenda a mezza vita e li sollevi fino a sè per farli arrivare alla sua statura; poi se hanno forza riescono a liberarsene per correre lo steccato a loro rischio e pericolo. Di più il Nievo aveva studiato a Pisa nel 48; e in Toscana allora, specie fra i giovani, attorno al Giusti s'era formata quasi una religione. Nè egli dissimulò questa sua venerazione di discepolo al poeta toscano: certi suoi studi, pubblicati nel 54 *Sulla poesia popolare e civile*, mettono il Giusti molto alto fra tutti gli scrittori del secolo: applicazione strana di criteri artistici buoni e sicuri tratti da una esplorazione molto leggera d'una materia senza confini. La prima sua raccolta di versi pubblicata nel medesimo anno, conferma la dottrina col fatto. Solo popolare fra gli scrittori contemporanei, più immediatamente tendente a fini civili e sociali, il Giusti gli appariva come il solo pollone venuto su dopo cinque secoli di sterilità dal ceppo dantesco. Il pollone, vero, non dava grand'ombra; ma egli non l'accusava per questo di mancanza di vita; anzi, gli pareva questo un sacrifizio fatto al dovere comune di non disperdere forze che potevano esser preziose dietro vane larve fantastiche, verso ideali troppo alti ancora perchè si potessero proseguire. Per gli altri del tempo non aveva gran simpatia; messo da parte, s'intende, il padre suo e degli altri, il Manzoni. In un sogno che è in quei primi versi, gittato anch'esso nello stampo delle visioni del Giusti, dove appunto i centomila poeti del giorno sono messi allegramente alla berlina, i suoi odi artistici non sono dissimulati. Qualcheduno di que' suoi poeti, forse, si potrebbe conoscere ancora; chè in questo non aveva tutta la circospezione toscana del Giusti, e non curava se sotto la maschera si poteva indovinare il ceffo ritratto.

In questi primi versi, del resto, la maniera del Giusti è a volte resa benissimo: quel sarcasmo che avviluppa e rischiara l'orgoglio ridicolo delle miserie umane, facendolo oggetto di compassione col metterlo nella sua luce vera; materia attissima al verso andante, serrato, preciso, che sa fare in poco tempo lungo tratto di strada dirigendo i raggi d'un lungo giro di pensiero al fuoco dell'immagine più usuale. Ma non sempre il Giusti si mantiene a questa altezza, nè sempre il Nievo gli va tanto vicino: il maestro assai spesso, descrive, non coglie; la cerchia de' suoi personaggi è molto ristretta, e ognuno di essi ha bisogno di molti versi a farsi conoscere: ingegno sottile non illuminato dalla visione, egli dice più che non faccia vedere. Così, anzi peggio, il discepolo, quando gli vuol rimanere fra i piedi; ma qualche volta s'annoia, e cammina molto più francamente per conto suo.

Pure, questa scuola non gli fu di danno: essa lo costrinse nei limiti della vita, e gli fece intendere che lì era la materia dell'arte. Questo, mentre i romantici la relegavano al settimo cielo, non poteva esser altro che bene: la sua forza intellettuale, così, non si poteva disperdere senza vantaggio. Tanto, non abbiate paura, che ben presto quei limiti gli si allargheranno di molto oltre il raggio visuale del Giusti; l'attaccamento inconsapevole alla vita gli si farà fede piena, luminosa, sicura. Anche sui primi passi non sempre riesce a tenersi; a un tratto spazza con le ali i luoghi comuni d'una moralità volgare, e dalle bassure paesane si leva a respirar l'aria fatta veramente per lui. Egli ha poco più di vent'anni: eppure sentite di quanto si lasci addietro il maestro non appena leva gli occhi validi in alto:

Snebbia i timori tuoi,
Povera mente mia;
Se disperar non vuoi,
La turpe scena oblìa!
E, tutta in te sicura,
Ti leva a quella sfera
Donde all'età futura
L'alma ragione impera:
Per te, che sono allora
Questa viltà d'un'ora?

Per te che là discerni
Quella crescente luce
Che verso i soli eterni
L'umanità conduce,
Che è mai la breve stanza
In quest'ima vallea?
Lontana rimembranza,
Fioca ed amara idea
Che d'altre gioie ancora
Le gioie tue colora.

Qui è il segreto della vita e dell'arte di questo poeta morto colonnello garibaldino. In quegli anni gli animi o erano rosi da uno sconforto che li faceva inetti alla vita, o vacillavano tra il dubbio e la fede o si mantenevano risolutamente credenti. Ma la fede, se mai, trapassava i limiti dell'umano; non si ripiegava mai ardente e operosa a riabbracciare la vita. Era naturale: non la potevano vedere come la vediamo noi, perpetuatrice e miglioratrice di sè medesima, togliere ad ogni uomo la sua scintilla per farla eterna nella gran fiamma che le generazioni si trasmettono sempre più avvalorata. Pure il Nievo ne intravide tante quanto bastava a fargli la fede incrollabile. « La vita, » egli fa dire all'Altoviti nelle *Confessioni* « fu da me sperimentata un bene: ove l'umiltà ci consenta di considerare noi stessi come artefici della vita mondiale e la rettitudine dell'animo ci avvezzi a considerare il bene di molti altri superiore di gran lunga al bene di noi soli. » Ma quanta forza di pensiero gli occorresse per arrivare a una contemplazione così alta delle cose umane non si misura.

« Ebbi la pazienza della formica, egli dice, « che capovolta dal vento, cento volte perde la sua strada e cento la riprende per compiere a passi invisibili il suo lungo cammino. Pochi m'avrebbero imitato, e pochi m'imitano infatti. I più gettano a mezza strada una bussola mal fida, da cui furono il più delle volte ingannati, e si abbandonarono giorno per giorno al vento che spira. »

Senza aver mente a questo, non si può intendere la poesia del Nievo. Essa vive della fede così penosamente acquistata: è, se posso dir così, la poesia d'una scintilla che si sa parte d'un grande incendio e nella luce dell'incendio sa vedere sè stessa. In questa comunione consiste la nota originale della sua poesia. Le sue cose migliori son quasi paesaggi cominciati alla luce morta d'un cielo ingombro di morale, illuminati a un tratto dal sole che le rompe improvviso. Il resto è, in lui, secondario.

Ma l'opera più alta, più bella, più duratura del Nievo rimane sempre la sua vita. Egli la seppe costruire, incrollabile, con la sola forza del suo pensiero. Per questo è bene che ritorni in luce oggi; per questo vorrei che le mie parole non fossero inutili. Per paura del pensiero morto, non bisogna sequestrarsi del vivo. E oggi mi pare che si faccia ma non si pensi; che si veda, ma non si pensi, che si legga, ma non si pensi; che si scriva, ma non si pensi. Sarà forse per questo che non s'è scritto mai tanto.

G. Salvadori.

FERDINANDO MARTINI, *Direttore responsabile.*

Roma — Tipografia Fratelli Centenari.